Lorenz Dittmann *q g /CĂ*

stil
simbol
structură

STUDII DESPRE CATEGORII DE ISTORIA ARTEI

Traducere şi cuvint înainte de
AMELIA PAVEL

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI, 1988

LORENZ **DITTMANN**
Stil • Symbol • Struktnr
1967 Wilhelm Fink Verlag, Munchen-Aachen

CUVÎNT ÎNAINTE

0%

A fost şi este istoria artei, de-a lungul diferitelor ei etape metodologice, o disciplină strict ştiinţifică? Poate ea ca atare să păstreze distanţa faţă de obiectul cercetării, conferind clasificărilor, interpretărilor, ierarhizărilor ei un caracter obiectiv, sau, dimpotrivă, oricîtă rigoare istorică şi teoretică ar dovedi în abordarea lumii operelor de artă, pînă la urmă tot intră în jocul subiectivităţii şi, într-un fel sau altul, se adaptează acestei lumi, sau une-

*ori o mimează chiar? Aceasta ar însemna că şi
istoria artei însăşi aparţine universului artis-
tic, modurile ei de a gîndi şi înţelege arta
înrudindu-se, în funcţie de epocă şi opţiune
metodologică, de instrumentarul conceptual, de
predilecţiile iconografice şi formale, cu gîndi-
rea şi tendinţele dominante ale artei unei pe-
rioade date.*
*Lorenz Dittmann analizează critic patru din
direcţiile fundamentale de cercetare şi teore-
tizare ale fenomenului artistic care s-au pro-
filat la sfîrşitul secolului al XlX-lea şi în pri-
ma jumătate a secolului XX; demersul său.
care vizează metodologia cercetării, sistemati-
zările conceptuale şi materialul exemplifica-
tor propuse de Alois Riegl, Heinrich Wdlfflin,
Erwin Panofsky şi Hans Sedlmayr îndeamnă
la regăsirea, în formele adoptate de istoria*

*şi teoria artei, a principalelor orientări artis-
tice din perioadele respective; astfel, în con-
tribuţia lor novatoare, ca şi în iluziile sau
chiar erorile lor, pot fi identificate puncte
comune cu unele momente artistice semnifi-
cative, paralele cu elaborarea fiecăreia din me-
todele propuse de cei patru istorici de artă.
Aceasta în ciuda faptului că nici unul nu a
studiat în principal arta vremii sale, ci mai
ales arta unor epoci revolute: Riegl arta ro-
manităţii Urzii, Wdlfflin arta Renaşterii şi a
barocului, Panofsky arta antică şi arta seco-
lelor XVI—XVIII, Hans Sedlmayr arta me-
dievală europeană şi arta Renaşterii, şi doar
■mai tîrziu, sub aspecte discutabile şi puţin
convingătoare, s-a ocupat şi de arta secolelor
XIX-XX. Aceste puncte comune între teorie
şi artă fiind în ele însele cu totul altceva de-
cît aspiraţia unor istorici de artă de a-şi plasa
comentariile la un nivel metaforic, care ar face
dintr-o lucrare de istoria artei o operă de*

artă, influenţează în primul rînd apariţia şi dezvoltarea scheletului conceptual al sistemelor metodologice propuse. Astfel conceptul în jurul căruia Riegl îşi construieşte edificiul istoric-teoretic, „voinţa de artă", este înrudit nu numai pe plan filosofic cu gîndirea lui Schopenhauer asupra „lumii ca voinţă şi reprezentare" şi cu gîndirea voluntaristă a lui Nietzsche, c şi cu preexpresionismul, la început latent, apoi tot mai vizibil, cu realismul şi impresionismul german de la sfîrşitul secolului al XlX-lea şi începutul secolului XX, în viziunea acţionată impulsiv a unor artişti ca Max Slevogt, K'dthe Kollwitz, Lovis Corinth, Max Klinger.

In gîndirea elveţianului Wdlfflin sistemul binar de concepte fundamentale regizează (ntreaga desfăşurare a istoriei artei — este vorba de conceptele picturalităţii şi ale plasticităţii ca forme determinante de vizualitatea artistică. O dată cu influenţa gîndirii lui Konrad Fiedler şi cu teoria sa asupra „purei vizuali-

taţi", apoi cu ecoul gîndirii lui Jacob Burckhardt bazată, în principal, pe experienţa artei clasicismului şi a barocului european, constituind Şi pentru Wdlfflin principala sursă de exemplificare, găsim apropieri certe de spiritul artei din epocă. Le găsim atît în sfera impresionismului şi a cultului purelor bucurii vizuale, al picturalităţii avânt toute chose, cît şi în unele aspecte ale artei elveţiene din epocă — mai precis spus în două tendinţe diametral opuse, amîndouă de factură încă tradiţionalistă: plasticitatea viziunii lui Arnold Bocklin şi picturalitatea viziunii lui Ferdinand Hodler în a doua parte a creaţiei sale, din perioada 1904—1920.

Interesul lui Panofsky pentru cercetarea iconografică şi pentru conceptul „straturi-

lor de semnificaţii" detectabile în opera de
artă, interes care putea fi întrevăzut încă de
la prima carte a istoricului de artă german
— Idea (1925) —, se leagă direct de naş-
terea în anii '20—'30 a unui univers iconogra-
fic nou sau reinter■pretat în expresionism şi
în neo-obiectivitate (Neue Sachlichkeit), a-
cordîndu-se o importanţă deosebită conţinutu-
lui creaţiei vizuale, ca expresie a proiectului
ideatic interior. Pentru Panofsky importanţa
stratului „al treilea" provine din faptul că el
cuprinde „semnificaţiile intrinsece, care con-
stituie universul valorilor simbolice", al „ten-
dinţelor esenţiale ale spiritului omenesc". Re-
venirea la rolul simbolului, răspândită în teo-
ria de artă a epocii — ar fi de citat aici, în
primul rînd, Philosophie der symbolischen
Formen de Ernst Cassirer — duce la o sin-
teză teoretică a experienţei simbolismului ar-
tistic de la sfîrşitul secolului XIX şi începu-
tul secolului XX, simbolism difuz şi în alte
creaţii decît cele ale simbolismului progra-
matic. Această revenire reprezintă însă, mai
ales la Panofsky, o corespondenţă cu spiritul
expresionist dominant în primele decenii ale
secolului în cultura europeană. Opera de artă
7
ca simbol estetic al unei realităţi stratificate
şi tensionate, în care valori multiple se su-
prapun şi se încrucişează încifrat, este punc-
tul de plecare al cercetării lui Panofsky, o-
rientată în spiritul gindirii artistice moder-
ne, în ciuda obiectului de cercetare cuprin-
zînd arta dintre perioada antichităţii euro-
pene şi cea a clasicis77iului secolului al
XVII-lea.

Mai puţin precis pot fi definite înrudirile
gîndirii lui Sedlmayr cu arta din vremea
sa. Perioada, în esenţă structuralistă, a ani-
lor '20—'30 ar putea fi apropiată de concepţia
constructivismului şi abstracţionismului post-

expresionist despre opera de artă ca organism, ca univers închis, ca „totalitate" expresivă, iar perioada lansării celebrului concept-lozincă de Verlust der Mitte (pierderea măsurii), care semnala în arta modernă gravele simptome ale deprecierii valorilor spirituale, ar putea — întristător — să fie corelată cu valul artificial al aşa-zisului neoclasicism german şi italian al sfîrşitului anilor '30 şi începutul anilor '40. Lorenz Dittmann (n. 1928 la Miinchen), elev şi discipol al lui Sedlmayr şi al lui Kurt Badt, doctor al Universităţii din Miinchen, profesor universitar între 1965—1970 la Aachen şi de atunci pînă în prezent la Universitatea din Saarbrucken, unde conduce Institutul de Istoria Artei, a publicat studiul „Stil ■ Simbol ■ Structură" în anul 1967, adică în momentul în care ideea autonomiei „operei" ca unitate organic constituită, ca univers închis, îşi atinsese apogeul, o dată cu arta abstractă. De la acest considerent pornind, trebuie, în principal, înţeleasă poziţia polemică a lui Lorenz Dittmann faţă de metodologiile şi teoretizările din domeniul istoriei artei care diminuează ori păreau că diminuează importanţa şi rolul singularităţii, unicităţii şi autonomiei operei, subsumînd-o fie determinărilor unor stiluri generale, caduce istoriceşte, fie

unor tipuri de viziune, fie condiţionării de acţiunea unei substanţe simbolice din afara universului artistic propriu-zis. în acelaşi timp, este semnificativ chiar faptul că din întreaga suită posibilă a istoricilor de artă iluştri, Lorenz Dittmann s-a oprit tocmai asupra celor patru mai sus citaţi, lăsînd la o parte, sau referindu-se la ei doar ocazional, istorici de artă de prim rang ca Jakob Burckardt, Franz Wickhoff, Max Dvorak — spre a nu mai vorbi de istoricii de artă din afara teritoriului cultural german, precum Francastel, Kenneth Klark, Herbert Read etc. — angajaţi cu toţii în a releva dimensiunea cultural- şi spiritual-isto-

rică a fenomenului artistic şi nu în primul rînd autonomia operei ca totalitate închisă. Preferinţa lui Dittmann de a discuta teoriile lui Riegl, Wolfflin, Panofsky şi Sedlmayr şi nu altele, se leagă de conceptele în jurul cărora gîndirea lor s-a constituit şi care, într-un sens sau în altul, contraziceau sau sprijineau fundamental ideea operei de artă ca totalitate, unică şi autonomă.

In acelaşi timp, prestigiul structuralismului in anii în care Dittmann îşi elabora studiul a influenţat şi el dezvoltarea ideii de „operă", a cărei cercetare, analiză şi caracterizare devine centrul şi ţelul cel mai înalt al istoriei artei. Influenţa n-a fost însă decisivă, ci doar parţială; concluziile metodologice ale lui Dittmann şi felul în care el întrevede finalitatea studiului de istoria artei sint inspirate de ideea centrală a teoriei lui Kurt Badt: „opera de artă este o deschidere spre adevăr". Cu această idee, gîndirea lui Dittmann iese din cercul oricăror formalizări propriu-zis structuraliste, deşi în unele privinţe ea se întîlneşte cu analiza structuralistă, înscriindu-se, pe de o parte, în tradiţiile filosofice ale idealismului german, apropiindu-se şi de viziunea heideggeriană asupra artei, pe de altă parte însă, prin atenţia implicit acordată conţinutului uman al operei de artă şi comunica-

vil, deci ideii de transmitere a adevărului, punctul de vedere al lui Dittmann nu se arată străin nici de ecourile esteticii cu preocupări sociale ale lui Adorno, Hauser ş.a. Indirect şi pornind de la temeiuri teoretice diferite, concepţia lui Dittmann se adaptează tendinţelor, puternice în critica şi teoria de artă a anilor '60, de a reconcretiza contactul interpretativ cu opera de artă şi orice demers care decurge de aici. Nu altfel poate fi înţeleasă îndoiala lui Dittmann faţă de posibilitatea unui „consens de claritate asupra calităţii ideal-tipice a conceptelor istoriei de artă", ca şi îngrijorarea cu

privire la faptul că „sub orizonturile cunoaşterii ştiinţifice exclusiv axată pe ideea unor legităţi obiective ale istoriei artei, această ştiinţă „va deveni o putere tiranică, reprezentată prin învelişuri conceptuale a[v] Aracte, găunoase." „Critica la adresa categoriilor teoretice de istoria artei: stilul, simbolul, structura," scrie Dittmann, „se ridică împotriva ideii că ordonarea obţinută cu ajutorul acestor concepte poate deveni legitate a istoriei, făcînd posibilă înţelegerea istoriei ca totalitate."

In acelaşi timp, regăsim la Dittman atotputernica prezenţă a conceptului care a dominat întreaga evoluţie a fenomenului artistic german din secolul XX: das Erlebnis — experienţa, trăirea. Dacă arta este un mod de a trăi calitatea, atunci înţelegerea artei nu poate ocoli această sursă în drumul ei spre expresia artistică. Dittmann nici n-o ocoleşte; dimpotrivă, el scrie că „este necesar să se precizeze statutul istoriei (artei) şi al cognoscibilităţii ei ca o ştiinţă a experienţelor, acceptîndu-se cu onestitate intelectuală această calitate; renunţarea, prin urmare, la cunoaşterea absolută, la situarea mai presus at istorie." Dittmann consideră că „mai presus de istorie" pretind a se situa acele sistematizări ale istoriei artei care operînd cu ajutorul unor concepte repetitive — generatoare de legităţi în mersul istoric al lucrurilor — ies de fapt

din istoricitatea pură, din succesiunea irepetabilă a diversităţii ei.

Confirmarea acestei componente realiste asociată surselor idealismului german şi ecourilor structuraliste în atitudinea teoretică a lui Dittmann o oferă cel mai elocvent însăşi temele de cercetare care-l preocupă în principal. Una — şi cea mai importantă — este problema configurării cromatice şi a evoluţiei ei, în pictura europeană de la Griinewald pînă în zilele noastre. O lucrare recentă, „Structura culorii şi teoria culorii în pictura occidentală"

(Darmstadt 1987) sintetizează rezultatele unor studii care pornesc de la experienţa şi trăirea operelor de artă în unicitatea lor: cu in- intenţia de a extrage din ele esenţa adevărului uman comunicabil care le stă la bază, dar fără intenţia de a stabili legităţi implacabile în desfăşurarea istorică a creaţiei artistice. Alte lucrări indică şi ele aceeaşi incitantă tensiune între ispita de a organiza conceptual realităţile artistice, ispită, căreia un istoric de artă cu formaţie filosofică nu îi poate rezista, şi luciditatea sceptic realistă cu care se acceptă evidenţa forţelor concrete, carnale ale creaţiei artistice, opuse încătuşării conceptuale. Sint de citat în acest sens: Die Farbe bei Griinewald *(Culoarea la Griinewald, 1955),* Die Kunstwissenschafit und die Phanomenologie des Leibes *(Ştiinţa artei si fenomenologia trupului, 1973);* Die 'Willensform im Kubismus *(Forma în cubism, 1970);* Versuch liber die Farbe bei Rubens *(Eseu asupra culorii la Rubens, 1970);* Farbgestaltung als Rationalisierung „mythiscrier" Farm *(Structura coloristică şi raţionalizarea formei „mitice", 1982);* Probleme der Bildrhythmăk *(Probleme ale ritmicii imaginii, 1984):* Farbe als Erscheinung mythischer Wirklichkeit *(Culoarea ca înfăţişare a realului mitic, 1985);* Geometrische Abstraktion und Realitât *(Abstracţie geometrică şi realitate, 1987).*

11

Fără a formula deschis ideea mentorului său Kurt Badt, că „arta este şi faptă" — idee venită din sursă scolastic-activistă — specific „occidentală" —, Lorenz Dittmann aderă la ea şi la corolarul ei, care şi justifică metodologic teza istoriei artei ca o istorie a „operelor". Arta este faptă: şi pentru că „face" obiecte şi pentru că se preocupă de comportamentele şi atitudinile „ultime" ale omului", spunea Kurt Badt. De aici rezultă că opera de artă cuprinde un adevăr al ei, care, deşi altul

decît cel real, este totuşi un adevăr al dimensiunii spirituale a omului şi, ca atare, exercită „acţiuni", „efecte". Aceste „acţiimi" coincid cu istoricitatea creaţiei artistice, iar desfăşurarea lor impune importanţa rolului calităţii ■—■ echivalentul etic specific al artei. Această calitate, de care ţin „libertatea şi autonomia fenomenului" (artistic), dar şi capacitatea artei de a se metamorfoza „într-o fraternitate a unor relaţii directe între indivizi" va trebui să devină adevăratul obiect al cercetării istoriografice de artă, preocupată să sprijine „educaţia estetică în slujba libertăţii personale, responsabile" — în sensul concepţiei lui Schiller despre „libertatea de ordin superior a frumosului." „Un efect negativ", dimpotrivă, precizează Dittmann, „poate avea istoriografia de artă dacă în locul acestei sarcini, ne înfăţişează fantoma unor imagini istorice deterministe, dîndu-se drept vestitoarea unui spirit obiectiv, căruia individul este silit să i se supună".

Cu această afirmaţie concluzivă categorică, Dittmann trece peste componentele totuşi colorate axiologic ale teoriei wolffliniene, ale gîndirii lui Panofsky şi, mai ales, ale teoriilor atît de complicate, de contorsionate, chiar şi de contradictorii ale lui Sedlmayr. Astfel, cu toată obiectivitatea lui, binomul de concepte care la Wdlfflin regizează evoluţia, pe tipuri, a vizualităţii artistice, include o discretă şi foarte bine ascunsă preferinţă pentru valorile tactilului — pentru arta clasică adică. S-ar

putea ca această preferinţă să aibă mai puţin un caracter personal şi să exprime mai curînd o filiaţie a gustului clasicizant, încă dominant în istoria elveţiană a artei la acea dată, prin Wdlfflin chiar influenţată de spiritul tutelar al lui Jakob Burckhardt. De altfel, însăşi selecţia exemplelor date de Wdlfflin în susţi-

nerea argumentelor sale înseamnă un act de valorizare. La Panofsky, punctul central al metodologiei, care este interpretarea operei, gradează *straturile de semnificaţie prin intermediul cărora istoricul de artă reuşeşte să ajungă la esenţa operei. Faptul că stratul ultim dezvăluie o esenţă a „conţinutului" şi nu o esenţă de ordinul formalului, nu schimbă totuşi caracterul axiologic al demersului interpretativ. Priorităţii acordate de Panofsky elementului iconografic i se pot, desigur, aduce obiecţii din punctul de vedere al unei concepţii care porneşte de la indisolubilitatea estetică a componentelor unei opere de artă, de la unitatea ei esenţială. Metoda lui Panofsky, bazată pe studiul „simbolurilor documentare" nu poate însă fi bănuită de indiferenţă faţă de valoarea conceptului de operă, şi nici de riscul cecităţii axiologice, pentru faptul că se preocupă de conexiunile cultural-istorice ale creaţiei artistice. Simptomatică în acest sens este şi aria artistică asupra căreia se opresc preferenţial interpretările lui Panofsky: goticul, Renaşterea, barocul, clasicismul francez, adică acele perioade stilistice în care conţinutul de simboluri al operei de artă juca un rol de prim ordin, decisiv pentru valoarea operei.*

In ceea ce-l priveşte pe Hans Sedlmayr, aspiraţia de a legifera evoluţia artei de-a lungul istoriei cu ajutorul unor puncte de reper se plasează — dacă aspiraţia există ca atare — pe alte coordonate decît cele ale conceptualizării. Una din ele se află în principiul recreerii operei de către interpret — în cazul de faţă istoricul de artă. Ideea aceasta, care o

implică pe cea a retrăirii operei, nu introduce nici un element propriu-zis legic în mersul istoriei, ci exprimă o adaptare a concep-

tului lui Worringer: empatia, deci o adeziune la experimentalismul existenţial, la cultul Erlebnis-ului — într-adevăr nu neapărat axiologic selectiv. Acest aspect al metodologiei lui Sedlmayr, în care capacitatea subiectivă a istoricului de artă de a retrăi, pînă la re-producere opera, este determinant, şi i-a influenţat, în bună măsură, atît pe Kurt Badt, cît şi pe Lorenz Dittmann. Mai susceptibil de obiecţia abstractizării, a îndepărtării de concret este, în gîndirea lui Sedlmayr, ideea că pentru a înţelege o operă de artă trebuie să te situezi undeva în afara mersului istoriei, într-un „punct central" din care aspectele concrete ale creaţiei să poată fi deduse. Un astfel de „punct central", aşa cum judicios sugerează Lorenz Dittmann, l-ar putea reprezenta oricare din sistematizările teoretice analizate, considerate a face abstracţie de caracterul unicităţii axiologice a operei. A treia idee de bază în gîndirea lui Sedlmayr — de fapt cea mai răsunătoare şi care redefineşte întreaga lui viziy une asupra istoriei artelor — este cea referitoare la „Pierderea măsurii[11] (Verlust der Mitte). Aici optica subiectivă a istoricului de artă se desfăşoară cu toată amploarea şi cu toată strălucirea ei paradoxală. Este o optică subiectivă care consideră că poate descoperi unele legităţi în mersul istoriei — a legităţii decăderii de la arta „cu miez", arta consensului spiritual al omului cu universul, la arta „fără miez" a modernităţii, arta unei umanităţi care a pierdut acest consens. O astfel de legitate descurajatoare este respinsă de Lorenz Dittmann. Pentru el, ca şi pentru Kurt Badt, prestigiul — nu întotdeauna cert al istoricului de artă — nu se poate consolida decît în devoţiunea faţă de opera studiată în ceea ce face calitatea ei şi nu în găsirea unor legităţi ascendente sau descendente, care nu pun deloc problema calităţii operei unice, sau o pun în general, sub aspectul unei epoci, al unui stil obiectiv, înţeles ca forţă autonomă.

Ideea aceasta a priorităţii „stilului personal" al artistului asupra „stilului unei epoci" şi a faptului că o operă mare, de prim rang, este o operă care mai curînd iese din stilul epocii decît i se supune, este un laitmotiv al gîndirii lui Lorenz Dittmann ca şi al concepţiei lui Kurt Badt.

Luate în ansamblu, însă, concluziile lui Lorenz Dittmann vizează o repunere în chestiune a însuşi domeniului de cercetare al istoriei artelor şi trădează, în orice caz, un scepticism interogativ cu privire la şansele ei de a contribui, aşa cum credea Riegl, „la dezlegarea marii enigme a lumii." Fără a contesta valoarea parţială, de mare interes, a rezultatelor atîtor cercetări şi metode, Lorenz Dittman exprimă de fapt în această carte, unul din momentele de pauză şi respiraţie în care disciplina istoriei artelor, „ştiinţa artei" — cum ii spun germanii — şi-a făcut un examen de conştiinţă la răscrucea întîlnirilor ei tot mai frecvente şi mai animate cu critica de artă şi cu scrierile teoretice ale artiştilor, născute direct din experienţa creaţiei.

AMELIA PAVEL

INTRODUCERE

Lui Kurt Badt

cu stima şi recunoştinţă

Studiile de faţă analizează critic conceptele de „stil", „simbol", „structură". Aceste concepte sînt considerate categorii. în sens ştiinţific teoretic categoriile sînt concepte fundamentale. Ele se află în centrul (texturii conceptuale a unei ştiinţe. în calitate de concepte premergătoare, „anticipative", ele călăuzesc acţiunea ""nitivă, şi astfel permit cunoaşterea preminituale ale unei ştiinţe.

Formularea problemei de cercetare implică două delimitări.

Una se referă împotrivindu-i-se, la concepţia pozitivistă — azi în revenire — asupra istoriei artei, care socoteşte că poate, fără „con-

dimentări spirituale", doar prin „modesta a-
tenţie acordată obiectului", să-i smulgă aces-
tuia toate semnificaţiile şi corelaţiile. Cu ase-
menea naivităţi este firesc ca istoriografia de
artă să se lase, fără spirit critic, în voia cli-
şeelor de gîndire predominante.

Cealaltă delimitare vizează istoriografia şi
teoria de artă care se slujesc de un limbaj me-
taforie-evocator. Acestea, chiar dacă reuşesc să
se apropie într-adevăr de opera de artă, poartă
cu ele riscul unei cecităţi provenite din renun-
ţarea la rigoare conceptuală, cecitate care le
împiedică să-şi dea sieşi şi altora socoteală des-
pre justeţea propriilor afirmaţii. Această me-

todă a limbajului analog antei şi-ar găsi îm-
plinirea în crearea unei opere de artă despre
opera de artă. Chiar dacă folosirea metodică
a limbajului metaforic este justificată, limi-
tarea demersului interpretării şi al istoriogra-
fiei de artă exclusiv la vorbirea metaforică nu
este admisibilă. Ea poate tot atît de puţin să
pătrundă înţelesul unor premise teoretice, pe
cît poate s-o facă realismul pozitivist şi imi-
tativ. Ambele puncte de vedere, oare nu o
dată se şi îmbină, au fost supuse unei pă-
trunzătoare critici de către Otto Păchf. N-ar
mai fi nimic de adăugat la ea.

Obiectul lucrării de faţă îl constituie acele
opere de seamă ale istoriografiei de artă, în
oare reflecţiile ştiinţifice cu caracter teoretic
capătă în mod expres un caracter tematic.
Este vorba în primul rînd de scrierile lui Alois
Riegl, Heinrich Wolfflin, Erwin Panofsky şi
Hans Sedlmayr. Modificările pe care alţi isto-
rici de artă le-au adăugat teoriilor celor mai
sus-numiţi, vor fi discutate la locul potrivit[2].

Critica fundamentărilor teoretice ale acestor
autori nu priveşte cu nimic ansamblul creaţiei
iar. Nu intră în dezbatere felul în care expe-

rienţa vie, trăirea operei de artă, a putut să însemne pentru fiecare din ei depăşirea propriilor teorii. Doar observaţiile strict ştiinţifice, teoretice vor fi discutate aici critic. Aceste observaţii prezintă fragmente din ansamblul lucrărilor respectivilor autori, fiind totuşi considerate de ei drept interpretări cu caracter teoretic, sistematic, autonom, desprinse de experienţa personală a creaţiei artistice. Sub acest aspect au fost influente acele teorii; sub acest aspect vor fi ele discutate aici.

Critica celor cîtorva teorii individuale atinge în cele din urmă acea problemă generală a istoriografiei de artă, pe oare am numi-o ecoul metamorfozat, încă activ al filosofiei hegeliene a istoriei în domeniul istoriografiei de artă. Această problemă cu caracter într-adevăr general iese însă la iveală numai în ca-

drul unei analize critice, amplu ghidată de citate, a diferitelor teorii individuale. Tocmai fiindcă la baza acestor studii stă o intenţie critică, mi s-a părut necesar să prezint punctele de vedere analizate cu ajutorul unui mare număr de citate cuprinzătoare. De aceea am socotit ca o condiţie indispensabilă a discuţiei critice să nu reduc teoriile propuse spre cercetare la cîteva formule, ci să prezint cît mai complet cu putinţă argumentele principale, urimărind totodată sursele şi legăturile lor ou alte concepţii, înrudite. Nu observaţiile cu caracter teoretic legitimează istoriografia de artă, ci exegezai pătrunzătoare a operelor de artă..

Astfel consider ca premisă a acestor cercetări — născute din îndoiala asupra valabilităţii unor forme de gîndire larg răspîndite şi acceptate — scrierile lui Kurt Badt[3], în care un nou mod de a recepta opera de artă a devenit realitate; un mod apropiat de acea idee

care — pentru prima oară de la idealismul german încoace — îndrăzneşte iarăşi să vadă în opera de artă o deschidere spre adevăr.

-

STIL

Semnificaţia conceptului de „stil" a fost definită de Hans-Georg Gadamer concis şi precis, după cum unmează: „Conceptul îşi fixează înţelesul, ca de obicei, printr-un transfer al termenului din sfera sa originară. în acest fel i se imprimă nu un sens istoric, ci unul normativ. Cai atare, „stilul" înlocuieşte în tra- ·:+;H mai nouă a retoricii antice ceea ce acolo ■ :i^îmna *genera dicendi,* dobîndind un caracter normativ. Există diferite moduri de a se exprima şi de ai scrie, potrivite fiecare cu natura şi scopul conţinutului respectiv şi oare au cerinţele lor specifice. Acestea sînt modurile stilistice, stilurile. Este evident că o dată cu teoria stilurilor şi justa ei folosire, apare şi folosirea ei greşită.

Pentru cel care practică anta de a scrie şi de a se exprima este necesară păstrarea unui stil adecvat. Aşa apare conceptul de stil, mai întîi, după cît se pare, în jurisprudenţa franceză, unde înseamnă *maniere de proceder,* adică un demers procesual determinat, apt de a satisface cerinţele juridice specifice. începînd din sec. al XVI-lea conceptul începe să fie folosit şi pentru alte domenii ale exprimării prin vorbire şi scris. Sigur că la baza întrebuinţării acestui termen stă ideea că pentru o reprezentare artistică există anume cerinţe prealabile, în special cerinţa unităţii, in-

dependentă de conţinutul supus reprezentării.
Pe lingă aceasta a funcţionat însă şi un sens personal al termenului. Stil înseamnă şi nota individuală pretutindeni recognoscibilă în operele aceluiaşi artist. Folosirea aceasta transferată îşi are rădăcinile încă din antichitate în practica de a canoniza reprezentanţi clasici ai anumitor *genera dicendi.* Conceptual vorbind folosirea noţiunii de stil în sensul de „stil personal" coincide în mod consecvent cu sensul originar al noţiunii. Căci şi acest sens desemnează o unitate în varietate, referindiHse la felul în care un mod de expresie caracteristic unui artist îl deosebeşte de toţi ceilalţi.
Acest lucru apare şi în terminologia goetheeană devenită ulterior punct de referinţă în această problemă. Conceptul goetheean de „stil" se constituie prin delimitarea lui în raport cu noţiunea de manieră şi în mod evident le contopeşte. Un artist îşi formează un stil în măsura în care nu mai imită cu devoţiune un model, ci îşi dezvoltă propriul limbaj. Chiar atunci cînd rămâne legat de vizibilul dat, acesta nu devine pentru el o cătuşă — nu-l împiedică pe artist să se autoexprime. Oricît ar fi de rar acordul între „imitarea fidelă" şi maniera individuală (concepţia), tocmai în acest acord constă stilul. Momentul normativ este deci cuprins în conceptul de stil chiar şi acolo unde este vorba de stilul unei persoane. „Natura", „esenţa" lucrurilor rămâne piatra de temelie a cunoaşterii şi a artei, de care un artist de seamă nu se poate îndepărta; prin această legătură cu esenţa lucrurilor sensul personal al termenului de stil păstrează în chip evident, după părerea lui Goethe, un caracter normativ.

Idealul clasicist poate fi uşor recunoscut aici. Terminologia lui Goethe este însă în acelaşi timp adecvată pentru clarificarea conţinutului conceptual al noţiunii de stil. Stilul nu înseam-
22
nă în nici un caz pură expresie individuală — ci întotdeauna se sprijină pe un element solid, obiectiv, care susţine construcţia limbajului individual. Aşa se explică şi folosirea acestui concept ca o -categorie istorică. într-adevăr, privind lucrurile istoriceşte, retrospectiv, ceea ce numim „gustul unei epoci" se dovedeşte a fi un astfel de liant şi tocmai în acest sens aplicarea conceptului de stil la istoriografia de artă apare ca o consecinţă firească a conştiinţei istorice. Este însă evident că în acest context sensul de normă estetică iniţial incorporat conceptului de stil *(vero stile)* a dispărut în favoarea funcţiei lui descriptive."[4]
Cu aceasta se conturează semnificaţiile care alcătuiesc conţinutul termenului de „stil": cea estetic-normativă, cea istoric-descriptivă, cea individuală şi cea generală. Tensiunile care acţionează între conţinutul normativ şi cel descriptiv, între cel individual şi cel general, se desfăşoară în aplicarea conceptului de stil în istoriografia de artă.
Tuturor acestor determinări le este comună ideea unităţii în diversitate, idee care este, în fapt, definiţia însăşi a artisticului.
Sursa estetică nu şi-o contestă conceptul de stil niciodată. Iar aplicabilitatea lui istorică pune în mişcare o viziune estetică asupra is-

RIEGL

„Istoria artei ca ştiinţă... are ca ţel principal să lege fenomenele artistice între ele, prin relevarea trăsăturilor lor comune şi să le introducă pe calea cunoaşterii ast-

fel dobîndite în conştiinţa noastră. Istoria artei vrea să ne aducă în situaţia de a putea, în faţa oricărei opere de artă ne-am afla, s-o subsumăm de îndată acelui factor mai general — deja prezent în conştiinţa noastră — şi anume conceptului de stil, în aşa fel încît opera de artă să piardă caracterul perturbator al necunoscutului, al extraneului, şi tocmai prin aceasta să devenim capabili de a gusta specificul, unicitatea, neobişnuitul acelei opere, aliat cu farmecul plenar, pe care orice noutate o aduce cu sine".
RIEGL: „O NOUA ISTORIE A ARTEI", 1902 *(A.* 44).

Scrierile lui *Riegl*[5] cuprind pentru prima oară în istoriografia de artă un sistem de determinări ce se echilibrează reciproc, care face posibilă plasarea oricărei afirmaţii într-un context ordonator.

Teoria de artă a lui Riegl a fost nu o dată obiectul unor analize, al unor luări de poziţie, fie de adeziune, fie critice. De aceea, datorită importanţei acestei teorii pentru întreaga evoluţie ulterioară a teoriei de artă nu se poate renunţa la o nouă prezentare critică a teoriei lui Riegl.

Prima operă de seamă a lui Riegl, „Problemele stilului" *(Stilfragen) a* apărut în 1893.

Subtitlul ei era: „Fundamente ale unei istorii a ornamenticii". In ce măsură puteau fi tratate problemele stilului într-o istorie a ornamenticii?

în „Critica facultăţii de judecare"[6] Kant deosebea două tipuri de frumuseţe: „frumuseţea liberă *(pulchritudo vaga)* şi simpla frumuseţe dependentă *(pulchritudo adherens).* Prima nu presupune un concept despre ceea ce

trebuie să fie obiectul; cea de a doua presupune un astfel de concept, precum şi perfecţiunea obiectului potrivit acestuia." Exemplele pentru fiuimiuseţea liberă sînt „desenele ă *la grecque,* ornamentele în formă de frunze de pe ramele tablourilor sau de pe tapetele de hîrtie." Căci „nu au nici o semnificaţie; ele nu reprezintă nimic, nici un obiect sub un concept determinat. . ." (par. 16, 310). Dimpotrivă „doar frumuseţea unui om (şi în cadrul acestei specii, cea a unui bărbat, a unei femei sau a unui copil), frumuseţea unui cal, a unei clădiri (biserică, palat, arsenal sau pavilion) presupun un concept al scopului care determină ceea ce trebuie să fie obiectul, aşadar un concept al perfecţiunii sale; deci ea este doar o frumuseţe dependentă. . ." (311). Numai „în aprecierea frumuseţii libere.. . poate judecata de gust să fie cu adevărat pură", dar, numai frumuseţea aderentă ■— şi nici aceasta sub toate formele ei — este capabilă să reprezinte un „ideal al frumuseţii". Termenul de „ideal" trebuie înţeles ca „reprezentarea unei fiinţe particulare ca fiind adecvată unei idei", iar „ideea este ... un concept al raţiunii." (par. 17, 314)

De aici, rezultă că „numai ceea ce îşi are în sine scopul existenţei, *omul,* poate să-şi definească singur, prin raţiune, „ţelurile", poate deveni obiectul unui „ideal al *frumuseţii,* după cum umanitatea încarnată, ca inteligenţă, în persoana umană, este singura capabilă, dintre toate realităţile universului, să exprime idealul „perfecţiunii". (315)

„Idealul de frumuseţe" devine vizibil în figura umană. „Expresia vizibilă a acelor idei morale, care-l stăpînesc pe om pe plan interior, poate într-adevăr să fie preluata numai din experienţa directă; dar pentru a face vizibilă legătura lor cu tot ceea ce raţiunea noastră asociază ca valori morale în ideea supremei funcţionalităţi: bunătate sufletească, sau puri-

tate, sau forţă, sau calm, etc, pentru a le exprima corporal (ca acţiune a inferiorităţii), este nevoie de ideile pure ale raţiunii asociate cu imaginaţia puternică a celui care doreşte să le aprecieze; dar mai ales a celui care doreşte să le şi reprezinte." Aceasta înseamnă că „judecata conformă unei astfel de norme nu poate fi niciodată pur estetică şi nici judecata pe măsura unui ideal al frumosului un simplu verdict al gustului." (318)

Oricît de problematică ar fi în această formă disjuncţia kantiană, oricît de condiţionată temporal formularea ei — ea reuşeşte totuşi să identifice o deosebire reală, oferind astfel posibilitatea de a se depăşi sfera estetică socotită de Kant ca autonomă şi a o aduce în sfera semnificaţiilor umane, în domeniul libertăţii şi al raţiunii.

Dacă Riegl a înţeles „Fundamentele unei istorii .a ornamenticii" ca studiu al „problemelor stilului", se naşte presupunerea că exista la el ideea că problemele .stilului ar trebui să se limiteze la domeniul acelei *pulchritudo vaga,* accesibilă judecăţii de gust formale.[7]

Problema se pune însă tocmai invers. Nu pentru a recunoaşte limitele conceptului de stil in general au fost tratate problemele stilului într-o istorie a ornamenticii; dimpotrivă: ornamentica se înfăţişa ca fiind cea mai sigură cheie spre cunoaşterea fenomenelor stilistice,

26

valabile mult dincolo de universul ornamenticii.

Ulterior,, ornamenticii i s-a adăugat arhitectura, în acest sens se afirmă în „Meşteşugurile artistice în perioada romană tîrzie": ,, Legile supreme sînit fireşte comune celor patru genuri de artă, întocmai ca şi voinţa de artă care le generează; dar nu toate genurile permit cu egală claritate sesizarea acelor legi. Cel mai lesne se petrec lucrurile în arhitectură şi apoi în arta aplicată, mai precis spus în măsura în care aceasta nu prelucrează mo-

tive figurative: arhitectura şi arta decorativă aplicată revelează adesea legile care guvernează voinţa de artă cu o limpezime de-a dreptul matematică. In schimb aceleaşi legi nu apar în sculptură şi pictură în întreaga lor claritate şi primordialitate; faptul nu se datorează însă defel formelor figurii umane ca atare, adică mobilităţii şi de aici aparentei ei asimetrii, ci „conţinutului", substanţei de idei poetice, religioase, didactice, patriotice etc. care se leagă — cu sau fără intenţie — de figura uimană, şi-l îndepărtează pe privitor. . de elementul plastic propriu-zis al operei de artă, de înfăţişarea obiectelor ca formă şi culoare, fie pe o suprafaţă, fie în spaţiu." fK.7.19) în acest fel Riegl (în măsura în care mai putea fi vorba la el de „frumuseţe") ridică la rangul de „element artistic propriu-zis al operei de artă" un factor asemănător acelei *pulchritudo vaga* a lui Kant, deelarîndu-l definitoriu pentru orice gen de *&riă.* Estetica lui Riegl a fost o *estetică piu- formală.* De aceea a şi rămas mult în urma perspicacităţii tcoretic-estetice a lui Kant,

O astfel de devitalizare a cunoaşterii despre esenţa artei nu poate fi pusă nuimai în sarcina lui Riegl. Ea a fost pregătită în a doua jumătate a sec. al XlX-lea şi pentru definirea conceptului de stil în istoriografia de artă a avut o importanţă decisivă.

La baza „Problemelor stilului" stă intenţia de a înţelege istoria ornamentului vegetal de la egipteni la bizantini şi la sarazinii timpurii, ca o *evoluţie unitară,* condusă de „impulsul artistic creator imanent" al omului.

Punctul culminant al explicaţiei se află în argumentul că „ornamentul de acant nu este la origine altceva decît o palmetă transpusă apoi în ronde-bosse." *(St.* 218). Este respinsă anecdota lui Vitruvius, conform căreia ornamentul cu acant îşi datorează apariţia unei imitări nemijlocite a plantei de acant. „Astfel acantul, ornamentul de departe cel mai im-

portant dintre cele vegetale, nu mai apare în istoria artei ca un „Deus ex machina", ci integrat în evoluţia logică, firească a ornamenticii antice." *(St.* XV). Dacă istoria ornamenticii vegetale antice a fost înţeleasă astfel ca o evoluţie continuă, treptată, atunci se punea problema începuturilor ei. Cum a devenit de fapt planta un element al ornamenticii? Influenţa religiei trebuia aici luată în seamă. „Avînd în vedere caracterul eminamente figurativ propriu ... al artei Egiptului antic pe ansamblul ei, va fi necesar să înţelegem şi ornamentele vegetale corespunzătoare ca simboluri religioase." *(St.* 43). Dar „orice simbol religios poate deveni, cu timpul, un motiv decorativ, fie predominant, fie oarecare, în măsura în care permite o tratare artistică." *(St.* 43) Astfel ceea ce la origine este simbolic-religios se poate continua „într-o evoluţie neîntreruptă, care păşeşte pe propriile ei urme" *(St.* 47), în afara vreunei semnificaţii mai înalte.

Evoluţia ornamenticii antice are un ţel; Riegl îl formulează astfel: „ţelul care tentase cîndva şi ornamentica orientală străveche în general, şi de care, în cursul istoriei, succesivele popoare de cultură ale Orientului s-au apropiat progresiv, dar fără a-l atinge pînă la urmă, a fost atins pentru prima oară numai de

greci: anume acea dotare cu forme ornamentale corespunzătoare esenţei interioare a fiecărei opere de artă dar şi condiţiilor ei exterioare de apariţie şi funcţionalitate, acea disjuncţie „tectonică" dintre fondul material şi ornamentul destinat împodobirii, dintre elementul static dar de efect, şi cel indiferent, dintre cadru şi conţinut.. ." *(St.* 112). „A contopi armonios frumosul formal şi conţinutul bogat în semnificaţii, a şti să îmbini semnificativul cu plăcutul" *(St.* 84) a fost ţelul atins abia de greci; egiptenilor acest demers le-a rămas încă inaccesibil. Dar şi ei „şi-au înde-

plinit din abundenţă munca ce le revenea; trebuia acum să predea altor forţe, popoarelor mai tinere, ştafeta acţiunii începute." *(St.* 85) Un ecou al *esteticii clasiciste* nu poate fi aici trecut cu vederea.

Pentru a structura o evoluţie unitară a formelor, este nevoie de un punct de pornire (cronologic vorbind el era dat cu arta egipteană) şi de un scop care a fost într-adevăr postulat o dată cu arta grecilor. Relaţia justă a momentelor formale, ornamentul de bază, umplerea cadrului se află la punctul final al evoluţiei, în ţelul atins. Accentul normativ, propriu artei elene, a determinat şi aprecierea valorică a stilurilor post-elene: „Niciodată nu vom socoti stilul bizantin printre cele creator-inovatoare, căci tocmai realizările lui cele mai mature nu sînt în fond creaţii ale Bizanţului, ci moştenirea unei epoci mai active pe plan artistic şi mai dornice de a crea: epoca elenistică." *(St.* 273) „Este un semn caracteristic al imagisticii paleocreştine, faptul că tocmai asupra momentelor propriu-zis artistice pare să fi pus mai puţin preţ. Ceea ce o preocupa era găsirea unei figuri din Testament, care să se încarneze ca purtătoare a uneia din noile idei religioase: frumuseţea, armonia, simetria contau prea puţin. Ideea dădea formei lovituri de moarte." *(St.* 274)

29

Ce-i drept conceptul de stil este folosit de Riegl în mod pur descriptiv: pentru caracterizarea particularităţilor istorice ale ornamentului la acele popoare de cultură care au fost purtătoare ale evoluţiei menţionate şi totodată ca titlu pentru „limbajele" ornamentale („stilul geometric") sau pentru motivele ornamentale, de pildă ale unei „scheme de grupaj" („stilul emblematic"). Un exemplu: „postulatul pandantivului" este unul din „conceptele stilistice fundamentale" ale artei vechi-egiptene: „oriunde două linii divergente lasă în urmă un unghi frînt, simţul stilistic egiptean cere ca

locul liber al unghiului să fie împodobit cu un motiv care să umple golul." *(St. 62)*

Dar în spatele acestei păreri se afla o concepţie care vedea în arta greacă împlinirea întregii ornamentici antice. Astfel se spunea: „Va fi deci datoria noastră ca în interiorul fiecărui stil... să ne ocupăm mai întîi de formele florale (boboci şi frunze) şi apoi să cercetăm modurile de legătură dintre ele în scopul umplerii spaţiilor. Un fir istoric coerent va putea fi urmărit în ambele direcţii, de la cea mai veche perioadă egipteană pînă în epoca elenistică, adică pînă acolo unde grecii au adus evoluţia la punctul ei de deplină maturitate, prin aceea că, pe de-o parte, au ştiut să dea motivelor singulare caracterul unei desăvîrşite frumuseţi formale, iar pe de altă parte — şi acesta este meritul lor principal — au inventat cea mai agreabilă împletire a motivelor între ele — şi anume acea *line of beauty,* lujerul cu mişcare ritmică." *(St.* 47)

Mai tîrziu Riegl a considerat de datoria iui să justifice „stilurile decadente". Dar concepţia lui despre artă era înrădăcinată în estetica clasicistă.

De pe acum este evident că acest concept al stilului, dacă mai poartă cu sine măcar o

urmă de calificare artistică, nu poate fi cu totul desprins de legătura cu o anume formă de artă *bine determinată.* Aceeaşi problemă o vom întîlni şi la Wolfflin.

Nu este posibil să înţelegi operele de artă ca *opere de artă,* sau doar motivele artistice ca *motive artistice* în cadrul unui proces evolutiv de ansamblu, dacă acesta este lipsit de orice apartenenţă la o lume de valori artistice; dacă acesta însă păstrează încă semne ale unei apartenenţe de acest fel, atunci trebuie să se orienteze spre o formă de artă bine determinată — căci arta există prin opere ■— şi astfel devine nedreaptă faţă de alte forme. Conceptul de stil pierde fie caracterul artistic fie

integrarea în ansamblul istoric. Părerea că operele sau motivele singulare pot fi înţelese pornind de la o „supraoperă de artă" de natură evolutiv-istorică, de la ceva care s-ar afla „dincolo" de orice operă fiind totuşi de esenţă artistică, duce la eroare.

Tocmai aceasta este tema pe care şi-o propune Riegl.

In „Problemele stilului", Riegl dorea să combată teoria de artă materialistă care, îngroşînd învăţăturile lui Semper, tălmăcea opera de artă prin componentele funcţionalităţii, ale materialului întrebuinţat şi ale tehnicii. Riegl a postulat, dimpotrivă, o concepţie teleologică; pentru el, opera era rezultatul „unei voinţe de artă precis determinate si conştiente de scopul ci".

Cu noţiunea *„voinţei de artă"* atingem sîmburele teoriei istoriografice de artă a lui Riegl. înţelesuri foarte diferite ia această noţiune chiar în lucrarea „Problemele stilului". Aici „voinţa de artă" este desemnată ca act „liber-creator" şi opus „instinctului mecanic-material de imitaţie." *(St.* VII) „Intenţia îndreptată spre frumosul formal" era socotită a fi fost „impul-

sul, forţa modelatoare" în evoluţia artei eline. *(St.* 209). Prin astfel de afirmaţii sfera estetică, în interiorul căreia s-au plasat cercetările lui Riegl cu privire la istoria ornamentului, nu a fost depăşită. Iată însă că este greu de corelat cu acestea următoarea concepţie despre istoria artei: „De la Fidias încoace sculptura nu a mai ajuns la o asemenea înflorire, pentru că, începînd cu perioada elenistică, a devenit vizibil în sculptură un element pictural, afirmat cu mai multă sau mai puţină putere, faptul acesta fiind într-adevăr corespunzător unei trăsături generale a acelei epoci şi artei ei, şi ca atare trebuind să se afirme cu tăria de fier a unei legităţi naturale." *(St.* 21)

Acest pasaj premerge explicaţiilor din „Meşteşugurile artistice în perioada romană tîrzie"

(1901). Fizionomia istorică a acelor explicaţii este elucidată de următoarea propoziţiune: „Ceea ce gustul modern consideră că este primitiv şi inert în creaţiile epocii de după Marc Aureliu a fost expresia firesc necesară a unui destin inevitabil imprimat ab initio artei eline, dar care era şi în interesul întregii evoluţii artistice ulterioare a umanităţii, la fel de necesar ca şi creştinismul." *(K. I.* 130)

Este limpede că astfel sfera estetică a fost abandonată. Determinismul sumbru al unei evoluţii „de o legitate naturală de fier", al unui „destin inevitabil", distruge caracterul „liber-creator" al „impulsului acţiunii imanent artistice", în chip mai eficient decît orice deducţie provenind din tehnică, material şi scop.

Elementul „liber-creator" devine rezultatul necesar al unei dezvoltări necesare. Despre Rembrandt se va spune în „Portretul de grup la olandezi" (1902) că „în principal a fost doar — desigur cel mai genial şi desăvîrşit — executant al voinţei de artă a poporului şi epocii sale." *(G. P.* 181) Şi că „un maestru care era îndeajuns de temerar pentru a trage din preocupările epocii sale concluzii extreme, de îndepărtată prospecţiune în viitor", nu poate

să-si susţină în continuare aceeaşi temeritate, deoarece „rezolvarea unor astfel de probleme nu era încă cerută." *(K. I.* 182) Voinţa de artă trece maiestuos dincolo de prezenţa artistului creator: „Problema lui Rembrandt nu este .. . altceva decît problema artistică a unui popor aflat pe o anume treaptă a dezvoltării sale, problemă pe care însă Rembrandt, în zorul găsirii propriilor soluţii perfecte, o urmărea în continuare într-o perioadă cînd compatrioţii săi în general o depăşiseră." *(G. P.* 240) în cadrul unei asemenea problematici dispar diferenţele de rang: „ . . . este foarte important să precizăm că . . . ţelul lui Van der Helst era în fond identic cu cel al lui Rembrandt şi că deosebirile dintre operele de seamă ale celor doi

au fost mai curînd cantitative decît calitative." *(G. P.* 225)

Teoria lui Riegl despre voinţa de artă este de fapt o *„explicaţie a conceptului de stil."* „Stilul" este acela care „dă expresie unei voinţe de artă precis determinate." *(K. I.* 216) Voinţa de artă este *principiul evoluţiei stilurilor.* In timp însă ce în „Problemele stilului" o dezvoltare continuă încă îşi mai putea găsi împlinirea în domeniul esteticului, deoarece „elementul impulsionant, formativ" se manifesta ca „intenţie îndreptată spre frumosul formal", acum principiului evolutiv i se răpea orice calificare estetică. Orice fel de legătură cu o *normă stilistică* precisă este anihilată.

A înlătura prejudecata că arta romană tîrzie ar fi însemnat un moment de decadenţă, este scopul principal al cercetărilor expuse în „Meşteşugurile artistice în perioada romană tîrzie". Căci „din unghiul de vedere al examenului universal istoric al evoluţiei artei în ansamblul ei," se învederează că şi aceasta a însemnat „progres şi nimic altceva decît progres şi că numai datorită criteriilor injuste de judecată ale criticii moderne poate să apară

impresia de decadentă, care în istorie nu e xistă. .. efectiv." *(K. 1,* 11)

Tocmai în raporturile dintre formă şi suprafaţă „se exprimă deosebit de clar alternanţele de perioade istorice şi popoare, succesiunea stilurilor." *(A.* 79) în acest fel se interferează voinţa de artă şi conceptul formalizant al „specificului artistic în opera de artă, adică înfăţişarea lucrurilor ca formă şi culoare, fie pe o suprafaţă, fie în spaţiu." *(K. I. 19)* Această definiţie nu cuprinde nimic cu privire la esenţa artei, iar conceptul „voinţei de artă" este, la drept vorbind, străin de artă.

„Specificul" artistic ajunge să fie lipsit de orice valoare artistică. „Problemele stilului" păstrau încă urine ale acestei idei în cadrul esteticii formale clasiciste. în acelaşi timp a-

pare voinţa de artă, principiu al unei evoluţii — în sine — de dragul evoluţiei, fără ţel axiologic, dezlegată de orice semnificaţie; lipsită de sens devine şi *istoria culturii,* devreme ce „voinţa de artă" astfel înţeleasă, avînd rădăcini „în întreaga reţea de raporturi culturale contemporane" *(K. I.* 173), le transmite propria atitudine străină de ideea de valoare. Că această judecată nu este prea tranşantă ne-o arată următorul citat cuprinzător din încheierea „Meşteşugurilor artistice în perioada romană tîrzie". Se spune acolo *(K. I.* **401**—404):

„Orice vrere umană este îndreptată spre alcătuirea mulţumitoare a raporturilor sale cu universul (în sensul cel mai larg al cuvîntului: universul interior sau exterior al omului).

Voinţa formativă de artă reglează raportul omului cu acea înfăţişare a lucrurilor care poate fi receptată pe calea simţurilor; în felul acesta ajunge să exprime felul cum, după caz, doreşte omul să vadă în forma şi culoarea lor lucrurile (asemănător felului cum, în voinţa poetică de artă doreşte să aibă o reprezentare clară a obiectelor). Omul însă nu este o fiinţă dotată doar cu simţuri ale receptării (pasive), ci şi o făptură care solicită (activă), care, de

aceea vrea să-şi tălmăcească universul după cum răspunde dorinţei sale (în funcţie de popor, loc şi timp), în chipul cel mai deschis şi potrivit cu putinţă.

Caracterul acestei voinţe este cuprins în ceea ce considerăm a fi respectiva concepţie despre lume (iarăşi în înţelesul cel mai larg al cuvîntului): în caracterul religiei, al filosofiei, al ştiinţei, dar şi al statului şi dreptului . . .

Evoluţia concepţiei antice despre lume s-a desfăşurat în trei perioade limpede conturate, perfect paralele cu. . . cele trei perioade de evoluţie ale artei antice. Elementul comun l-a constituit şi aici concepţia despre alcătuirea universului din forme singulare închise, palpabile (plastice). în perioada cea mai veche

exista ideea că existenţa şi formele de viaţă singulare ar fi determinate de forţe despotic creatoare; concepţia despre lume trebuia, în mod corespunzător, să fie una religioasă, în-dreptată către apropierea personală şi amicală de acele forţe. Abia perioada a doua, paralelă cu arta clasică elină, a întreprins (într-o trep-tată cotitură a religiei spre filosofie şi ştiinţă) stabilirea unei legături necesare, legice între fenomenele singulare . . .

întrucît însă omul antic descifra în univers doar forme singulare închise, el nu putea să conceapă legătura dintre ele decît ca una me-canică (presiune sau ciocnire) — aici sistemele idealiste şi cele materialiste (atomiste) ale an-tichităţii sînt cu totul de acord între ele — şi tot de aici rezultă deîndată consecinţa că acea legătură (care nu merge decît de la o unitate individuală la cea mai învecinată) nu putea fi decît serial-înlănţuită: corespunzînd adică întocmai compoziţiei ritmice a elemen-telor singulare în arta plastică a aceleiaşi epoci. Aşa cum artei plastice îi revenea sarcina de a extrage din imensa harababură a fenomene-lor un număr de forme particularizate, şi de a le cuprinde, prin înserierea pe o su-prafaţă, într-o unitate nouă, clar delimitată,

tot astfel ştiinţa naturii în antichitate trebuia să descurce ghemul încurcat al fenomenelor şi să aşeze la rînd pe un fir logic formele sin-gulare, în conformitate cu legitatea succesiunii lor cauzale.

în a treia perioadă a antichităţii.. . aspiraţia (clasică) de a găsi raporturi de cauzalitate me-canică între fenomenele singulare, nu numai că a pierdut iarăşi din prestigiu, dar s-a mers în cele din urmă atît de departe încît for-mele singulare au fost din nou opuse între ele prin izolare reciprocă. Aceasta nu însemna nicidecum realizarea unei întoarceri la lipsa iniţială de legături între elemente; mai curînd era vorba despre nemulţumire faţă de tipul

de asociere pur mecanică între formele singulare şi despre înlocuirea lui cu un alt tip de legătură — cea magică, ce şi-a găsit expresie în întreaga lume păgînă tîrzie şi paleocreştină, în neoplatonism şi în cultura sincretică, precum şi în reprezentările paleocreştinismului ecleziastic, înrudirea ascunsă a acestui proces cu izolarea fonnei singulare în interiorul planului vizual este evidentă. .. Schimbarea concepţiei despre viaţă în antichitatea tîrzie a fost o fază intermediară necesară pentru spiritul omenesc în drumul de la ideea unei legături pur mecanice între lucruri egal proiectate pe o suprafaţă la aceea a unei legături. . . ubicue, care străbate în mod egal spaţiul în toate direcţiile .. ."

Riegl a adunat în „Meşteşugurile artistice în perioada romană tîrzie" un imens material de cercetare istoriografică de artă şi şi-a stabilit poziţia faţă de istoria stilurilor. De unde provine faptul că explicaţiile lui cuprinzătoare devin, la sfîrşitul acestei cărţi, atît de nepotrivite cu un asemenea eveniment spiritual? Oare din faptul că Riegl s-a mulţumit cu constatarea trecerii de la legătura „mecanică" la cea „magică" dintre lucruri, cînd de fapt ar fi trebuit adusă în discuţie interpretarea existenţei umane în mitologia precreştină, în

credinţa creştină şi reprezentarea ei în frumuseţea operei reuşite?

A fost dat ca motiv ataşamentul lui Riegl la psihologia deficitară a timpului său; a fost criticată estetica lui formalistă. Aceste puncte slabe nu sînt însă deajuns pentru a explica lipsa de sens în schiţa de ansamblu a istoriografiei sale de artă; ele însele nu sînt de fapt decît consecinţe şi simptome ale unor realităţi mai adînci.

III

Intenţia gnoseologică a lui Riegl era de a înţelege arta şi istoria ei ca un *întreg.* Acest întreg trebuia înţeles sub aspectul *caracteru-*

lui său de necesitate, astfel devenind posibilă cunoaşterea „demersului intern'[1]' al evoluţiei, legile lui „superioare, invizibile" *(A.* 7.) care îl „dictează", „ţelul final" al oricărei voinţe de artă, „ţelul artistic superior" *(K. I.* 16) al unei epoci, ca şi „sarcinile" pe care şi le asumă şi etapele de-a lungul cărora realizează aceste sarcini.

Dezvoltarea istorică trebuia înţeleasă în mersul ei guvernat de legi. Este concludentă formularea următoare: „A fost destinul interior inevitabil al picturii olandeze din secolul al XVII-lea faptul de a fi făcut cunoscuta cotitură de la Rembrandt la Van Dyck, cotitură, este drept, profund de deplîns din unghiul de vedere al gustului modern, dar care, din punctul de vedere al istoriei universale, în interesul unei evoluţii spre progres, este nea^ parat de aprobat." *(A.* 141/142) Şi bineînţeles că, judecind astfel, devenea posibil „să se determine a priori caracterul perioadei constantinic-teodosiene a artei din epoca de început a imperiului." *(K. I.* 126).

Riegl a impus istoriografiei de artă sarcina de a afla cum o anume operă de artă „a putut să apară numai într-un anumit loc şi în nici

un altul." *(A.* 64) Această cunoaştere a cond ţiilor necesare genezei operei i-o oferea eonci mitent opera însăşi: „Dacă dorim să extrage substanţa propriu-zisă a unei opere de art atunci această substanţă — devreme ce oper nu a fost creată special pe gustul nostru - va trebui găsită în premisele din care, în moi necesar s-a născut opera. Aceste premise sîn' însă recognoscibile numai în contextul conexiunilor evoluţiei." *(A.* 56)

Pentru a descifra conexiunile interne ale evoluţiei, este recomandabil „a se căuta, dincolo de fiecare operă de artă în parte . . . acel element esenţial de ordin superior pe care-1 au în comun toate creaţiile artistice." *(A.* 46) „Esenţialul de ordin superior" va permite o

privire asupra legităţii interioare a conexiunii dintre operele de artă, dintre genurile artistice, dintre arte. „Consider că acela care ştie să contemple cum trebuie un portret în marmură al capului lui Marc Aureliu, va fi în stare de la sine să-şi imagineze, cum vor fi *trebuit* să arate portretele pictate, din aceeaşi epocă, chiar şi fără să fi avut vreodată prilejul de a vedea la faţă unul din acele tablouri în encaustic." („Roman tîrziu sau oriental?" 1902)[8]

„Esenţialul superior", „voinţa de artă", sînt însă, ca direcţie, „identice pe deplin" cu „voinţa" pe care, în anume perioade, anume popoare au manifestat-o în alte domenii de cultură ale umanităţii •— stat, religie, ştiinţă; în faptul că arta plastică „merge astfel evident paralel" *(A.* 63) cu domeniile sus-numite, scoate la iveală şi conexiunile dintre toate aceste domenii.

Pe promisiunea atractivă a unei astfel de înţelegeri complete, raţional-inteligibile, logie-cauzale a artei şi a istoriei ei s-a sprijinit fascinaţia enormă pe care au exercitat-o scrierile lui Riegl. Promisiunea aceasta a fost acceptată chiar şi acolo unde se recunoşteau punc-

tele slabe care erau inerente soluţiei lui Riegl[9]. *Acest punct de vedere exigent împiedică însă înţelegerea operei de artă la dimensiunea adevărului ei.* A accepta o astfel de pretenţie înseamnă a recunoaşte puterea discreţionară a spiritului ştiinţific determinist asupra artei, asupra libertăţii individuale, adevărului şi frumuseţii operelor. Acest triumf al ştiinţei asupra artei este dobîndit cu preţul faptului că în locul cunoaşterii unei opere de artă reuşite se instalează învelişuri conceptuale goale de miez şi în locul acţiunilor umane „legi" lipsite de sens. Astfel de erori se vor repeta şi acolo unde mijloacele de împlinire a unei asemenea exigenţe sînt mult mai diferenţiate decît la Riegl. Pretenţia de a dizolva complet arta şi is-

toria ei într-un sistem de relaţii de necesitate presupune două condiţii. în primul rînd: a se dobîndi un punct de vedere exterior celui istoric, întrucît numai aşa *legitatea* evoluţiei istorice *pe ansamblu* poate deveni evidentă şi obiect al cunoaşterii. în al doilea rînd: a elabora un sistem de variante posibile ale expresiei artistice; un sistem aflat mai presus de orice realizări ale artei atinse vreodată şi care ar conţine la modul ideal toate operele de artă reale; acestea trebuind la rîndul lor, să poată fi derivate din numitul sistem printr-o serie de relaţii legice.

în legătură cu primul punct se pune întrebarea: cum este recognoscibilă voinţa de artă — nu numai cea a propriei epoci, ci voinţa de artă în general, în orice epocă? Voinţa de artă îl condiţionează pe artist în asemenea măsură încît, dacă ar încerca să i se opună sau numai să i-o „ia înainte", el va fi condamnat la eşec. Cum este posibil ca istoricul de artă să se sustragă voinţei de artă specifice epocii sale — voinţă care se dezvoltă firesc din „toate

celelalte situaţii relaţionale ale culturii" şi merge paralel cu „viziunea despre lume" — într-atît încît să fie în stare să înţeleagă obiectiv, voinţa de artă *a altor epoci, a tuturor* ■timpurilor?

O soluţie consecventă, limpede a problemei privind cunoaşterea artei şi a istoriei ei pe ansamblu, ar fi posibilă numai sub semnul premisei că procesul de cunoaştere a artei ar fi trecut dincolo de artă însăşi, „absorbind-o", anulînd-o.

Hegel a formulat astfel lucrurile." „Gîndul şi reflexia au întrecut în zbor artele frumoase .. . Cultura ideatică a vieţii noastre actuale ne trezeşte nevoia de a ţine la punctele de vedere generalizatoare, atît în ceea ce priveşte voinţa cît şi judecata, pentru ca apoi să ordonăm particularul în funcţie de acele puncte de vedere, în aşa fel încît formele, legile, în-

datoririle, drepturile, maximele cu caracter general să dobîndească valabilitate ca motivaţii determinante şi să-şi impună autoritatea prioritară. Pentru interesul faţă de artă însă, ca ■şi pentru creaţia artistică, preferăm îndeobşte un mod de a fi mai viu, în care generalul să se manifeste nu ca normă şi maximă, ci să acţioneze identic cu viaţa emoţională şi cu sensibilitatea, după cum în fantezie generalul şi raţionalul sînt cuprinse în ipostaza unităţii realizate printr-o înfăţişare concret-senzorială. Din acest motiv epoca noastră nu este, în situaţia ei generală, propice artei .. ., iar în privinţa menirii ei supreme, arta aparţine pentru noi trecutului. De aceea a şi pierdut autentica forţă a adevărului şi vieţii şi se află transpusă mai mult în *închipuirea* noastră decît în realitatea în care odinioară îşi afirma necesitatea şi îşi ocupa locul de rang superior. Ceea ee acum trezesc în noi operele de artă, în afară de plăcerea imediată dar o dată cu ea, este judecata prin care subordonăm contemplării noastre reflexive conţinutul, mijloacele

de expresie ale operei de artă şi adaptarea sau neadaptarea dintre ele. *Ştiinţa* despre artă este de aceea în vremea noastră mult mai necesară decît în vremurile cînd arta ca artă în sine oferea depline satisfacţii. Arta ne invită la contemplare reflexivă, dar nu cu scopul de a recrea artă, ci pentru a cunoaşte, ştiinţific, ce anume este arta."

Este o constatare judicioasă, dar numai cu condiţia ca arta să fie în toate cazurile luată drept o expresie a spiritului, drept o manifestare, fie şi provizorie, a adevărului. Numai astfel se justifică *cunoaşterea* artei: „Arta... şi operele ei, concepute şi născute de spiritul omenesc, sînt şi ele de esenţă spirituală, chiar dacă reprezentarea artistică ia o aparenţă senzorială şi senzorialul se pătrunde de spirit. în această privinţă arta se află mai aproape de spirit şi gîndire decît natura pur exterioară

şi lipsită de spiritualitate; în produsele artistice spiritul are de a face numai cu cele proprii lui. Şi chiar dacă operele de artă nu ar fi gîndire şi concept, ci o formă de evoluţie a conceptului din el însuşi, o înstrăinare deci de senzorialitate, totuşi puterea spiritului gînditor stă în aceea că poate să se înţeleagă nu numai pe sine în forma proprie a gîndirii, ci tot atît de bine să se recunoască în opusul său ca sentiment şi sensibilitate, să se conceapă în alter-ego-ul său, transformând elementul de înstrăinare în gîndire şi readucîndu-şi-1 astfel la sine ... De aceea opera de artă, în care gîndul se înstrăinează de sine, aparţine şi domeniului gîndirii comprehensive iar spiritul, prin faptul că subordonează opera contemplării ştiinţifice, nu face decît să satisfacă astfel o nevoie a naturii sale celei mai autentice. Intrucît însă esenţa şi sensul spiritului stau în gîndire, el nu este pînă la urmă mulţumit decît dacă toate produsele activităţii sale au fost pătrunse de gîndire şi numai astfel dovedite cu adevărat ca fiind ale sale. Arta însă, departe ... de a fi cea mai înaltă

formă a spiritului, îşi găseşte abia prin ştiinţă întreaga ei împlinire."

Astfel înţeleasă, ştiinţa despre artă este o treaptă spre conştiinţa absolută, spre întoarcerea spiritului la el însuşi. Şi atunci cînd Hegel spune: „pentru noi arta nu mai este modul suprem de existenţă al adevărului", afirmaţia se motivează prin aceea că „spiritul are nevoia caracteristică de a fi mulţumit numai de adevărul interior a cărui formă veritabilă nu este decît cea existentă în el însuşi". Odată ce „conţinutul întreg se înfăţişează prin forme artistice desăvîrşite, spiritul prospectiv îşi întoarce faţa de la această obiectivitate, o respinge, revenind spre sine. Aşa se întîmplă în vremea noastră".[10] în această întoarcere a spiritului către el însuşi, în această cuprindere de sine arta şi adevărul ei sînt în acelaşi timp

părăsite, păstrate şi înălţate.

Revendicarea lui Riegl cu privire la totala transformare a artei şi istoriei sale în necesitate conceptualizabilă şi legitate îşi găseşte numai aparent justificarea în frazele lui Hegel mai sus citate. într-adevăr nici Riegl, nici istoriografia de artă în general care trebuie să se constituie ca o disciplină empirică, non-speculativă —, nu pot să împlinească premisele metafizice ale dizolvării oricărei realităţi, inclusiv a realităţii artistice, în conştiinţa absolută. Că se persistă totuşi în acea revendicare duce la o ambiguitate a cărei elucidare stă în intenţia cercetării de faţă.

Riegl şi-a desemnat teoria despre voinţa de artă ca o teorie *pozitivistă.* „Există astăzi o orientare filosofică larg răspîndită, care, refuzînd din principiu orice metafizică, este hotărî tă să se oprească strict la realul dat: este vorba de orientarea pozitivistă . . . Transferînd principiile ei asupra istoriografiei de artă, va trebui să spunem că a crea artă echivalează pur şi simplu cu a exprima un impuls estetic:

42

la unii (artişti) este impulsul de a reda lucrurile din natură într-un anume fel, prin potenţarea unilaterală a unor caractere, prin subordonarea altora; la alţii (publicul) este impulsul de a privi lucrurile din natură întocmai aşa cum au fost redate de artiştii vremii. Elementul care ar fi în stare să determine acel impuls. . . este însă pentru noi cel puţin un ignoramus, poate pentru totdeauna un ignorabimus: ceea ce mai rămîne ca simplu dat cert este voinţa de artă." *(A.* 59/60) Căci „asupra cauzelor determinînd impulsul estetic de a vedea reproduse în opera de artă obiectele din natură prin potenţarea ori atenuarea trăsăturilor lor, care izolează sau leagă ... ar putea fi ticluite doar nişte ipoteze metafizice, la care istoricul de artă trebuie, din principiu, să renunţe." *(A.* 63) Opera de artă apare aici din principiu lipsită de spiritualitate iar voinţa

de artă un impuls estetic orb, o vrere surdă, care nu se pot nicicînd limpezi devenind duh şi cunoaştere.[11]

Pentru Riegl „conţinutul iconografic" era „total diferit de cel artistic; scopul căruia îi slujeşte primul (îndreptat spre evocarea unor reprezentări precise) este exterior, de ordinul scopurilor practic utilitare ... în timp ce scopul propriu-zis artistic îşi propune numai să prezinte obiectele în conturul şi culoarea lor, pe o suprafaţă sau în spaţiu, în aşa fel încît să trezească bucuria catartică a privitorului." *(K. I.* 229) Arta plastică „nu are de a face cu factorul „ce", ci cu factorul „cum" al fenomenului, preluîndu-l pe primul de-a gata din beletristică şi religie." *(K. 1.* 394)

Estetica lui Hegel era o estetică a conţinutului; teoria lui Riegl despre voinţa de artă se întemeia pe o *estetică a formei,* dar care nici ea nu conceda formelor o dimensiune spirituală. Hegel concepea arta ca „aparenţă senzorială a ideii", ca „desfăşurare a adevărului", dorind astfel să ancoreze în aceste concepte o ştiinţă despre artă, o etapă pe drumul de

întoarcere a spiritului către el însuşi. NunjB spiritul este însă capabil să se cunoască p-' sine şi ceea ce este în afară de sine. Teori pozitivistă a lui Riegl despre o voinţă de art* oarbă din punct de vedere spiritual nu va pu* tea niciodată să ducă la o *cunoaştere* care să poarte justificat acest nume. Lipsit de sens er~ destinat să rămînă un sistem de necesităţi, pe care le lăsa să acţioneze „în spatele" artei şi 1 al istoriei ei. De aceea şi pretenţia lui Riegl de a putea *cunoaşte* istoria artei în ansamblul ei este înşelătoare.

Se pune problema dacă voinţa de artă, chiar şi în situaţia de a nu putea atinge gradul de limpezime al cunoaşterii, nu este totuşi accesibilă conceptului de gust şi, în acest caz, cum poate gustul să se lepede de condiţionarea Iui temporală.

„Pulchritudo vaga" a lui Kant, al cărei îndepărtat reflex consideram că-l întrezărim în cercetările lui Riegl privind istoria ornamentului, este obiectul judecăţii de gust. Numai ,,în aprecierea unei frumuseţi libere (potrivit simplei forme) judecata de gust este pură." *(K.d.U.* par. 16, 311) Gustul este „capacitatea de a aprecia frumosul", (par. 1, 279) „Este frumos ceea ce fără intermediere conceptuală place tuturor." (par. 9, 298)

Dacă voinţa de artă ar fi accesibilă gustului, atunci ar deveni obiectul unei judecăţi care se „dispensează de concept". O ştiinţă despre artă în înţelesul strict al cuvîntului nu s-ar putea întemeia pe o astfel de afirmaţie; în schimb ar fi posibilă o înţelegere de ordin afectiv, cuprinzătoare şi multilaterală, care ar putea cel puţin să fie circumscrisă conceptual.

De la bun început este de presupus că nu aceasta putea fi părerea lui Riegl. Asprimea conceptuală a limbajului său, hotărîrea lui de a descoperi conexiuni de necesitate legică erau incompatibile cu ideea unei înţelegeri afective nonconceptuale. Cu toate acestea Riegl

însuşi echivala, din cînd în cînd, voinţa de artă cu gustul, astfel în următoarea formulare: în general obişnuim, din punctul de vedere al voinţei moderne de artă (al gustului) să judecăm picturile romane tîrzii cu mai multă indulgenţă decît sculpturile aceleiaşi epoci. Intenţia artistică era însă în ambele cazuri aceeaşi; de aceea şi distanţa faţă de concepţia modernă este în ambele domenii la fel de mare. Pictorul romanităţii tîrzii dorea şi el să înfăţişeze privitorului fiecare parte a imaginii în mod egal cu celelalte, în loc să dizolve în spaţiu unele din ele, adică să lase lumina ori umbrele adînci să le înghită. Totuşi tratarea neobişnuit de largă, cu caracter de schiţă şi alternări pestriţe de culoare, face ca pentru ochii noştri educaţi pictural în special, contrastul, 1 i psit de coerenţă şi echilibru dintre izolarea penibilă a conturelor şi înfăţişarea ştearsă,

neclară a suprafeţelor dintre ele, să apară mai puţin antipatic şi primitiv." *(K. I.* 237) Gustul preştiinţific al unei vizualităţi picturale, condiţionate de „voinţa de artă" a impresionismului modern tîrziu, desluşeşte astfel unele trăsături ale voinţei de artă din epoca romană tîrzie. „Voinţa de artă din vremea lui Constantin (cel Mare, *n.n.)* pare . .. identică aproape cu cea mai modernă", pentru că „arta noastră cea mai nouă se sprijină, la fel ca şi cea tîrziu romană, în mod esenţial pe înţelegerea optică şi anume pe impresia cromatică cea mai imediată." *(K. I.* 92)

Pornind de la impresionism, Franz Wickhoff, în lucrarea sa „Geneza vieneză" (1895), a ajuns la o apreciere pozitivă a artei romane în sensul „stilului iluzionist". Wickhoff descria astfel un relief roman: „Trebuia dată *impresia* pe care o face vin arbust de trandafiri, încărcat cu boboci şi frunze vibrînd în aer, arbust încolăcit în jurul unui vas (ornamental); deoarece însă conta *impresia* acelei delicate încolăciri, a unduirii sub vînt, a îmbobocirii şi parfumatei plenitudini a eflorescentelor . . . s-a sub-

liniat sau redus tocmai ceea ce putea ac-l centua impresia de mişcare şi înflorire ori ol putea turbura."[12]

Cercetării istoriografice de artă a lui Rie^B îi lipsea impulsul dorinţei de a se cufunda nj mărturiile artei romane tîrzii. Pentru Rieglj această artă revela „un fapt care nu mai poatJ fi trecut cu vederea, anume că pînă şi ştiinţa- cu toată aparenta ei autonomie şi obiectivi tate, pînă la urmă preia, în orientările ei, înclinaţiile spirituale dominante ale epocilor respective şi că nici istoricul de artă nu poate să depăşească, în esenţă, specificul interesului pentru artă al contemporanilor săi." Şi Riegl continua: „Dacă în ceea ce urmează aici va fi întreprinsă încercarea de a cerceta un domeniu pînă acum neglijat, examinîndu-l cel puţin în trăsăturile lui de caracter cele mai generale şi decisive, lucrul se întîmplă nu fiind-

că autorul s-ar considera cumva deasupra imperfecţiunii regretabile a spiritului uman, ci pentru că simte că evoluţia spirituală a atins un punct în care o soluţie a întrebărilor privind esenţa şi forţele propulsive ale antichităţii tîrzii s-ar putea bucura de interesul şi înţelegerea tuturor." *(K. I.* 3) Aşadar posibilitatea de a sesiza sensurile voinţei de artă ale antichităţii tîrzii s-ar afla în înrudirea ei cu voinţa de artă în epoca modernă.
Aici explicaţiile lui Riegl sînt totuşi contradictorii, în altă parte el crede că „arta romanităţii tîrzii este poate mai departe de sensibilitatea modernă decît orice altă artă." *(K. I.* 84) Oricîtă importanţă ar acorda Riegl rolului lui Wickhoff în deschiderea drumului spre cunoaşterea artei romane şi romane tîrzii, i se pare totuşi că el a rămas la jumătatea drumului. într-adevăr, Wickhoff sesiza un progres în raport cu arta clasică numai în *acele* trăsături, care sînt comune „Genezei vieneze" şi artei din vremea lui Flavius şi a lui Traian. „Aspectele însă în care „geneza" se deosebeşte de arta epocii imperiale mai vechi, nu mai

înseamnă pentru Wickhoff progres, ci „decadenţă". Riegl îşi explica în felul următor aooastă lacună a concepţiei celui care nu era decît cu cinci ani mai în vîrstă decît el[13]: „Ce să fi motivat faptul că pînă şi un cercetător atît de lipsit de prejudecăţi ca F. Wickhoff a fost împiedicat să aprecieze cu un ochi neprevenit esenţa operelor de artă ale epocii romane tîrzii? Nimic altceva decît critica subiectivă, pe care gustul nostru modern o aplică asupra monumentelor de artă existente. Acest gust îi cere operei de artă frumuseţe şi viaţă, balanţa înclinîndu-se alternativ într-o parte sau alta; faptul că . . . o voinţă de artă pozitivă putea fi cîndva îndreptată spre urîţenia şi lipsa de viaţă pe care credem că le observăm în arta romanităţii tîrzii, ni se pare, din punctul de vedere al gustului modern de-a dreptul

imposibil. Foarte important însă este să înţelegem că nici cu ceea ce numim frumuseţe, nici cu ceea ce numim viaţă în operă, nu se epuizează pe de-a întregul ţelul artei plastice, şi că voinţa de artă se poate îndrepta şi spre perceperea altor aspecte ale lucrurilor (după gîndirea modernă nici mai frumoase, nici mai vii)." *(K. I.* 10/11) Astfel voinţa de artă a antichităţii tîrzii şi gustul modern sînt prezentate aici în opoziţia lor, în caracterul lor *contrastant.*

In mod asemănător a fost prezentat şi portretul olandez de grup ca fiind opus gustului modern, căruia „nu prea are ce-i oferi". Tocmai prin aceasta avea să se şi justifice preocuparea cu tema respectivă: într-adevăr, de îndată ce „sarcina istoriografiei de artă este socotită a fi să caute nu ceea ce într-o operă îi surîde gustului modern, ci să descifreze voinţa de artă care a generat-o şi a elaborat-o aşa şi nu altfel, se va putea deîndată recunoaşte în portretul de grup acel teritoriu, mai potrivit decît oricare altul pentru a revela caracterul specific al voinţei olandeze de artă." In portretul de grup se cuvine „să vedem rezultatul cel

mai caracteristic şi, de aceea, din punctul d vedere al istoriografiei de artă, cel mai *im*portant al picturii olandeze, tocmai pentru mc| tivul distanţării ei evidente de opera de arfc' modernă." *(G.P.* 4)

Este necesar să examinăm mai îndeaproape a ceasta contradicţie. Riegl desemna „voinţa mo dernă de artă" drept un „subiectivism optic' Cu acest termen înţelegea „o artă care doreşt să înfăţişeze obiectele ca excitare cromatici de moment a unui subiect contemplator izolat"! („Despre iubitorii de artă antici şi moderni"! 1904, *A.* 203), deci ca o artă „impresionistăl (chiar dacă prin acea definire arta impresionis-l tă nu era decît cu totul superficial caracte-j rizată). înitîlnim acest subiectivism optic „atît

în arta imperiului roman cât şi în arta moder»[1] nă". Deosebirea dintre ele constă în aceea că „arta imperiului roman. . . s-a orientat, ca si; întreaga antichitate, spre un obiectivism de principiu." *(A.* 203)

După părerea lui Riegl, se poate constata că „apariţia aşa-numitului impresionism şi apariţia amatorului de artă ca un cunoscător al perioadei artistice mai vechi. . . au mers pînă acum mînă în mină." *(A.* 202, v. *K.I.* 174) Cum ajunge însă „subiectivismul optic să trezească interesul pentru arta veche, ba chiar să-l provoace în mod imperios"? Riegl răspunde: „Caracterul subiectivismului optic este arbitrariul extrem în tratarea obiectelor pe care artistul vrea să le reprezinte. Arbitrară este chiar şi limitarea, fundamentală în subiectivismul optic, la trăsăturile optice ale cromaticii, laolaltă cu tendinţa de a suprima corporalitatea .. . Arbitrară este căutarea rafinată a fenomenelor celor mai trecătoare, a instantaneului de exemplu, prin reducţii şi ecleraj la întîmplare. Arbitrară, în sfîrşit, este, literal vorbind, violarea înfăţişării senzoriale în general; nu numai a înfăţişării corporale, ci şi a culorii, deoarece aparenţa materială nu

<8

va mai sluji decît ca mijloc de a trezi impresii şi dispoziţii emoţionale subiective". Totul este'acum „calculat în raport cu capacitatea de a gîndi şi a simţii". *(A.* 203/204) Subiectivismul optic deci cuprinde atît „receptarea optică de la depărtare a lucrurilor", cît şi „cerinţele tendenţios-conţinutiste", ridicate în faţa operei de artă, căreia i se pretinde „nu atît satisfacţia obţinută prin aspectele materiale, cît prin conţinutul, prin reprezentările care şi-au găsit încarnare în aceste aspecte". *(K.I. 174)* (Asocierea nu va fi criticată aici în detaliu. Ea nu este defel convingătoare, de-

oarece Riegl amestecă la un loc „gîndirea" şi „simţirea", „conţinutul" şi „starea emotivă", opunîndu-le „aspectul material". Avem aici un exemplu de intransigenţa cu care îşi manifestă voinţa de a găsi rădăcina comună a unor fenomene spirituale diferite).

Subiectivismul optic, cel antic ca şi cel modern, atrage după sine, într-adevăr, interesul faţă de arta mai veche, dar, din pricina caracterului său arbitrar-subiectiv, nu este în stare să recepteze obiectiv acea artă. Prin natura ei voinţa de artă a romanităţii tîrzii ştia tot aşa „să împace gustul pentru monumente născute din voinţa de artă a unei epoci anterioare deja încheiate, ca voinţa de artă a unei modernităţi pe jumătate apuse; situaţie în care imboldul artistic se îndrepta fireşte spre ou totul alte direcţii decît acelea ce oclinioară îi ispiteau pe creatorii acelor vechi monumente." *(K.I.* 175)

Riegl vroia însă tocmai o ieşire din acest context. Intenţia lui era să înţeleagă fenomenul „voinţei de artă" în sine; el dorea să pună bazele unei „contemplări obiective din unghiul istoriografiei de artă". Cum să fie însă posibil acest lucru? Cum este posibilă obiectivitatea artistic-istorică în spaţiul unei voinţe de artă oare „a evoluat" demult şi în mod necesar spre „subiectivitate", dacă se

mărturiseşte că „nici istoricul de artă nu es(B în stare să depăşească esenţial limitele guşi tului artistic specific contemporanilor săi"l dacă nici Riegl însuşi nu se ştia a fi mai pre-j sus de „imperfecţiunea regretabilă a spirituhr omenesc?" *(K. I.* 3).

Riegl se mai credea şi aici în acord cu e voluţia Ulterioară a voinţei de artă. In pasajul mai sus citat (1901) spunea despre voinţa modernă de artă a subiectivismului optic că este „pe jumătate apusă" şi socotea, în 1904,

că „arta însăşi va şti să se oprească în faţa extremelor; simptome în acest sens sînt de pe acum observabile. Căci nu poate fi întîmplător faptul eă tocmai un artist ca Toorop — la care mai mult decît la oricine obiectele redate se volatilizează, devenind pur mediu emoţional, — imprimă acestor obiecte forme exterioare ale căror modele sînt luate din arta egipteană antică, deci dintr-o artă diametral opusă artei moderne optic-subieotiviste şi reprezentând categoric obiectivismul de sorginte tactilă. Sau cum s-ar putea explica faptul că tocmai în ornamentica modernă linia, adică elementul de bază al ritmului, a jucat un rol atît de important; dacă nu prin efortul instinctiv al artiştilor noştri de a compensa arbitrariul extrem al unei direcţii, atunci printr-o rigoare la fel de extremă în direcţia contrară." *(A.* 205/206).

Este pe deplin posibilă asocierea dintre anume trăsături ale teoriei lui Riegl despre artă şi arta postimpresionistă.[14] Cu aceasta însă „obiectivitatea" contemplării din unghiul de vedere al istoricului de artă, dobîndită prin presupusul acord cu voinţa de artă a contemporaneităţii respective, şi revendicată de Riegl, nu este deloc dovedită. Arta modernă ne-a arătat că subiectivitatea expresiei artistice nu depinde de concepţia asupra „distanţării optice" sau „a colorismului". Echivalările de

tipul „optic-coloristic egal subiectiv", „liniar egal obiectiv" sînt false.

în realitate acea obiectivitate a istoricului de artă, revendicată de Riegl, nu poate fi dobîndită prin „voinţa de artă", fie ea şi postimpresionistă. Orice formă ar lua voinţa de artă în acţiunea şi realitatea ei, ea are de fiecare dată, un caracter particular, deosebit.

Acordul ou voinţa de artă înseamnă acordul cu un „impuls estetic" care este un punct limită, de la care nu mai există întoarcere. Este imposibil de lămurit cum acest impuls ar pu-

tea vreodată să ajungă la o conştiinţă clară de sine într-o viziune de ansamblu.

„Voinţa de artă" a fost pusă de Riegl însuşi în legătură cu „gustul", iar judecata de gust ar putea corespunde cu opera de artă definită formal-estetic de el. Judecata de gust este însă „estetică", adică o judecată „al cărei factor determinant *nu poate fi decît subiectiv",* pentru că „reprezentarea este raportată în întregime la subiect, şi anume la sentimentul său vital, sub numele de sentiment de plăcere sau neplăcere." Kant, *K.d.U.* par. 1, 279)

Pentru Riegl „cel mai bun istoric de artă . . . este cel care nu are un pronunţat gust personal, căci în istoria artei principalul este să fie găsite criterii obiective ale evoluţiei istorice".[15] Renunţarea la „gustul personal" este însă o renunţare la însuşi conceptul de gust, căci un gust impersonal, general, obiectiv este- un nonsens.

Voinţa de artă — ca „impuls estetic",, deci experienţă limită — nu poate fi ridicată la rangul de cunoaştere, cu obiectivitatea generată de ea. Gustul este şi el incapabil să demonstreze „principiul obiectiv de evoluţie", pregătind „criterii obiective" în acest scop, căci gustul se întemeiază întotdeauna pe subiect; obiectivitatea lui este aconceptuaia.

51

IV

Dacă voinţa de artă nu poate deci să fie adusă la nivelul cognitiv noţional (în adevăratul în-j ţeles al cuvîntului), iar pe de altă parte nu poate fi judecată estetic, se pune întrebarea: în ce sens poate deveni ea obiect al afirmaţiilor teoretice; care sînt criteriile după care va fi înţeleasă şi apreciată voinţa de artă?

Aceste criterii sînt oferite de *psihologia percepţiei* elaborată de Riegl. Teoria lui referitoare la voinţa de artă se susţine şi se clatină o dată cu temeliile psihologiei percepţiei din teoria riegliană şi cu conceptul de operă artistică edificat pornindu-se de la ele. Această

afirmaţie trebuie ferm menţinută în faţa tu-
turor părerilor cum că voinţa de artă ar pu-
tea fi desprinsă de concepţiile lui *Riegl* pri-
vind psihologia percepţiei, concepţii conside-
rate de toţi cei ce şi-au spus părerea în prot-
blemă ca insuficient argumentate.
Voinţa de artă ca „principiu obiectiv al ex-
plicaţiei stilurilor" nu este nimic altceva de-
cît o polaritate in dezvoltare a capacităţilor
psihologice perceptive umane.
Caracter „obiectiv" vor avea tocmai aceste
capacităţi psihologic-perceptive, care determi-
nă „esenţa" operei de artă şi raportul ei cu
realitatea. Aici este cucerit pe de o parte acel
teritoriu „supraistoric", de la care plecînd e-
voluţia stilurilor înţeleasă ca „voinţă de artă",
poate fi evaluată, iar pe de altă parte, siste-
mul potentelor artistice, sistem de la care por-
nind posibilităţile faptice se evidenţiază ca
necesare.
în primul capitol al „Meşteşugurilor artistice
în perioada romană tîrzie" Riegl prezenta „ţe-
lul comun", „ţelul final" al întregii arte an-
tice. Acest „ţel ultim", arta plastică a antichi-
tăţii în ansamblul ei, l-ar fi descoperit în „re-
darea lucrurilor exterioare cu individualitatea
lor materială pregnantă şi, pe lingă aceasta în

priceperea de a ocoli şi reprima tot ceea ce
ar putea turbura şi slăbi impresia nemijlocit
convingătoare a individualităţii materiale."
(IU. 26)
Pe drumul spre acest scop comun se des-
făşura „o evoluţie treptată", credea Riegl. „In
primul rînd s-a încercat înţelegerea unicităţii
individuale a lucrurilor pe calea percepţiei pur
senzoriale, cu excluderea — pe cit posibil —
a oricărei reprezentări provenind din experien-
ţă. Căci atîta vreme cit exista premisa că lu-
crurile înconjurătoare sînt într-adevăr obiecte
independente de noi, orice contribuţie a con-
ştinţei subiective trebuia instinctiv evitată, ca
element perturbator al unicităţii obiectului

contemplat. Simţul pe care-l folosim cel mai des pentru a lua notă de lumea exterioară, este ochiul. Acest organ ne înfăţişează însă lucrurile doar ca suprafeţe colorate şi de fel ca unităţi ale unei substanţe materiale impenetrabile; tocmai percepţia optică este cea care lasă lumea exterioară să ne apară ca un amestec haotic. Informaţia certă cu privire la unitatea individuală închisă a obiectelor singulare ne parvine numai prin simţul tactil. Doar prin el ne procurăm cunoştinţe despre impenetrabilul hotarelor care delimitează materialitatea individualizată. Aceste hotare sînt suprafeţele palpabile ale obiectelor. Dar ceea ce percepem tactil în mod nemijlocit nu reprezintă suprafeţe extinse, ci doar puncte izolate. Abia atunci cînd percepţia unor puncte impenetrabile se succede rapid, ajungem să avem reprezentarea unei suprafeţe întinse pe cele două dimensiuni ale ei — înălţime şi lăţime. O astfel de reprezentare nu mai este însă obţinută de percepţia directă prin simţul tactil, ci prin combinaţia mai multor percepţii, care în chip necesar pun premisa unei intervenţii a procesului subiectiv de gîndire. Rezultă de aici, că însăşi convingerea despre opacitatea tactilului ca premisă esenţială a impenetrabilului material, nu se mai poate realiza doar pe baza

percepţiei senzoriale, ci cu ajutorul compl< mentar al procesului de gîndire. In creaţia aa tistică antică trebuie de aceea să fi existai chiar de la începuturile ei un contrast interi latent, în sensul că în ciuda concepţiei dir principiu şi deliberat obiective asupra lumii exterioare nu putea fi evitat un adaos de subiectivitate încă de la început. *Iar în acest contrast latent se află în acelaşi timp germenele oricărei evoluţii ulterioare."™ (K. I.* 27/28)

In altă parte Riegl, la întrebarea privind posibilitatea unei evoluţii în interiorul conceptului voinţei de artă, răspundea astfel: „lucrurile din natură se revelează omului prin sim-

ţul văzului ca figuri izolate,în acelaşi timp însă legate de univers (respectiv de un decupaj fără limite al acestuia), într-un întreg infinit. Obiectele sînt delimitate de contururi, dar se dizolvă, mai mult sau mai puţin, în ambianţa lor. Ele au o culoare locală determinată, dar concomitent iau totuşi parte la tonalitatea de ansamblu a mediului înconjurător. *De la această dublă înfăţişare pe care o au operele naturii în ochii oamenilor porneşte evoluţia voinţei de artă.* (s.a.) Aici sînt imaginabile două extreme: pe de o parte izolarea maximă a obiectelor singulare din natură în raport cu toate celelalte; pe de altă parte maxima asociere dintre ele. în ambele cazuri este anihilată figura singulară şi astfel posibilitatea de a o reda într-o operă de artă: în primul caz are loc atomizarea redării, în al doilea refugiul ei în infinit. în schimb, de-a lungul imensei traiectorii dintre cele două extreme se oferă procesului de evoluţie latitudini fără număr." *(A. 60/61)*
Voinţa de artă se dezvoltă aşadar din „contrastele latente" ale actului perceptiv, din „dublele înfăţişări" pe care le furnizează.[17] Al doilea citat indică posibilităţile ivite în faza devenită deja optică. Raporturile originare pot fi studiate în arta antică.

Sarcinile primitive şi naturale ale creaţiei artistice" se îndreptau spre „construirea formei singulare în materialitea ei nemijlocit convingătoare, continue". Cel mai bine a îndeplinit aceste sarcini arta egipteană veche, pe care, tocmai de aceea, Riegl a numit-o „arta cea mai materialistă". Deja arta greacă s-a îndepărtat de aceste „sarcini primitive şi naturale", atunci cînd pornea „să adauge formei singulare expresia celei de-a treia dimensiuni a adîncimii". Cu aceasta „conştiinţa spirituală (experienţa)", dobîndea „pentru receptarea operei de artă" o semnificaţie crescîndă care era „la rîndul ei condiţionată de eliminarea crescîndă

a simţului tactil în favoarea simţului vizual." *(K. I.* 123) Căci după Riegl „nici un simţ nu poate percepe . . . adîncimea." Chiar dimensiunea plană, aşa cum s-a mai spus, nu poate fi înţeleasă decît „prin intervenţia procesului subiectiv de gîndire". Cînd este însă vorba de înţelegerea adîncimii, calea acestui proces de gîndire devine „mult mai încurcată." „Ochiul ne dezvăluie numai suprafeţe; ştim desigur din contururile în racursiu şi din umbre să tragem concluzii cu privire la modificări ale dimensiunii adînci, dar aceasta numai în cazul unor obiecte cunoscute, a căror percepţie ne este facilitată de experienţă, în timp ce la vederea unor obiecte necunoscute ne aflăm mai întîi în incertitudine, întrebîndu-ne dacă nu cumva contururile strîmbe şi petele sumbre de culoare perceptibile nu se află la acelaşi nivel." *(K. I.* 29/30)
„Amestecul subiectiv" al „procesului de gîndire", inevitabil chiar şi în teritoriul tactilului, creşte în domeniul simţului vizual. Cu aceasta orientarea voinţei de artă şi destinul artei sînt necesarmente prefigurate. Căci „spiritual" este pentru Riegl întotdeauna identic cu „subiectiv"; obiectivitate veritabilă nu are decît obiectul palpabil. De aici rezultă inevitabil că o artă ca cea greacă, care părăseşte *„terenul natural, dar general valabil al mate-*

rialităţii tactile (s.n.) şi se sprijină în moc esenţial pe stimularea spirituală, deci subiec. tivă a privitorului, nu mai poate conta p< succesul absolut la toţi, nici chiar la toate spi« ritele cultivate ale unei epoci: de aici şi dis-j poziţia critică a unora, ivită acum pentru prima dată (la Pliniu ş.a.), faţă de realizările arte la modă la data respectivă. în cursul unor perioade artistice anterioare, care, ca arta veche egipteană, ţineau cu stricteţe la înfăţişarea material-obieetivă a lucrurilor, atitudinea critică a unora faţă de realizările artistice ale contemporaneităţii, aşa cum, într-o măsură caracte-

ristică (şi mai mult decît orice altceva) apare şi în timpurile noastre, moderne, n-ar fi fost cu putinţă." *(K. I.* 124)

Pe această cale este adus spiritul la subiectivitate, la autorecunoaştere. Tot atît de lipsită de sens însă ca şi subiectivitatea lui RiegI, care nu pune altceva în mişcare decît „adîncimea spaţială", „concepţia optic-cromatică a lucrurilor", este şi obiectivitatea lui: o palpare oarbă, lipsită de duh, a obiectului material.[13]

Ea este totuşi însoţită de un evident accent valoric: „Prin tendinţa egiptenilor spre cea mai mare obiectivitate posibilă a înfăţişării senzoriale în opera de artă, se explică şi faptul, de luat în seamă, că operele de sculptură lăsate de ei nu pot fi împărţite în „bune" şi „proaste", întrucît oferă întotdeauna vederii măsura precisă a unei desăvîrşiri stilistice . . . Nu poate fi ignorat faptul că nu au existat la acest popor opere de artă primitive, imature." Motivul trebuie să fi stat, după cum s-a mai indicat, în norma solidă, evident obiectivă, conform căreia lucra fiecare artist egiptean, precum şi în reprimarea intenţionată a oricărei intervenţii a subiectivităţii. Un contrast puternic ne oferă aici arta noastră modernă, a aşa-numitului individualism, în care fiecare artist îşi ghidează intenţionat creaţia după ideile lui cele mai subiective..." *(K. I.* 104)

56

prea sînt vizibile insuficienţele teoriei lui RiegI despre cunoaştere şi percepţie pentru a mai fi nevoie de argumentări împotriva fiecăreia în parte. i\supra uneia singure aş voi totuşi să mă opresc; ea poartă cu sine aparenţa exactităţii. Este vorba de caracterizarea *experienţei simţului tactil* ca *„obiectiv"* în opoziţie cu subiectivitatea" opticului. Această aparenţă a exactităţii provine din greşita înţelegere a faptului că trăim mai profund realitatea lumii exterioare prin simţul tactil, prin senzaţia presiunii, decît prin văz. Această experienţă tactilă a realului nu poate totuşi să fie echiva-

lentă cu obiectivitatea în sensul unei eliberări de subiect, în sensul unei valabilităţi generale. Tocmai contrariul este cazul.
David Katz, după analize amănunţite ale particularităţilor simţului tactil, a stabilit că în impresia tactilă obiectul şi subiectul nu acţionează ca factori separaţi. Percepţia tactilă este o percepţie bipolară, pentru că ea reuneşte inevitabil o componentă subiectivă, condiţionată corporal, şi o altă componentă, îndreptată spre caracterele obiectelor. Percepţia vizuală, dimpotrivă, „nu mai prezintă interferări cu cel care trăieşte actul perceptiv". „Fenomenele cromatice sînt mereu supuse unei obiectivări, ele sînt legate de spaţiul înconjurător." Palparea este mai subiectivă decît vederea: „Particularităţile tactile ale mediului înconjurător nu ni se adresează spontan, aşa cum o fac culorile, ci sînt mute dacă nu le provocăm noi să vorbească. Prin activitatea noastră musculară, noi dăm naştere, ca să spunem aşa — unor proprietăţi cum ar fi asprimea şi netezimea, tăria şi moliciunea; sîntem într-adevăr *creatorii acestor însuşiri,* şi nu doar a celor micromorfe, ci şi, în bună măsură, şi a celor macromorfe. A palpa înseamnă a da viaţă prin proprie acţiune unei întregi categorii de însuşiri corporale."[19]
In deplin acord cu aceste păreri, Erwin Straus[20] caracterizează simţul tactil ca simţ

exclusiv: „simţul tactil este simţul terţul exclus. Reciprocitatea nemijlocită a atinge limitează comunitatea la doi parteneri." Di potrivă, „sub orizontul vizibilului ne pute îndrepta în comun spre ceva. Privind, pute în faţa lucrurilor vizibile, pierduţi în ccZăZaZ^ să uităm de noi înşine. Durerea ne arunc' înapoi în singurătatea existenţei noastre cor porale". Dintre toate simţurile, simţul văzului slujeşte cel mai bine efortul de cunoaşterej „Văzul este simţul identificării şi al stabili-, zării. Vizibilul ne dezvăluie lucrurile în stator-

nicia şi fiinţa lor." în vizibil percepem permanenţele.
Posibilităţile variate ale percepţiei, prin opoziţiile legate de ea, impulsionează evoluţia stilului, voinţa de artă. Fără percepţie voinţa de artă este lipsită de putere; "evoluţia este dependentă de „atenţia şi bunăvoinţa acordate percepţiei senzoriale", de faptul că „îndepărtarea de seducţiile percepţiei senzoriale atrage după sine o stagnare a creaţiei artistice." *(K. I.* 66)
Opera de artă va fi astfel legată exclusiv de *percepţia senzorială;* faptul este o consecinţă nemijlocită a teoriei, bazată pe principiul psihologic-perceptiv, despre voinţa de artă: „observaţia naturii, adică redarea fidelă a unor trăsături frapante ale creaţiilor naturii (deci ceea ce se numeşte de obicei naturalism), a fost întotdeauna şi fără excepţie un ţel conducător în arta plastică; numai că, în diferite epoci, diferitele trăsături referitoare la contur şi culoare ale unei opere de artă, au fost unele intenţionat potenţate, altele, tot intenţionat, reprimate în funcţie de cum figurile urmau să fie izolate sau împletite între ele, izolate de suprafaţă sau legate de ea, izolate de spaţiul adînc sau legate de el. în această potenţare sau reprimare stă iarăşi lipsa de natura-

lete, exagerarea, idealismul care, fără excepţie este propriu tuturor operelor de artă în raport cu operele naturii; la fel de propriu ca acel naturalism." *(A.* 61) „Orice stil artistic tinde spre redarea fidelă a naturii şi spre nimic altceva, dar fiecare îşi are propria concepţie despre natură, prin aceea că are în vedere o formă de prezentare a acesteia pe cale tactilă sau optică (văzută de aproape, normal sau de la depărtare)." *(K. I.* 394)
O astfel de repetare, potenţare sau reprimare a datelor senzoriale nu lasă loc unei semnificaţii mai înalte a operei de artă.
în postularea acestor raporturi rigide, mereu

aceleaşi, dintre artă şi natură se păstrau urme ale unei estetici dogmatice, cu atît mai mult cu cît rămăseseră singurele puncte fixe în interiorul unei evoluţii fără oprire, indiferente la valori. (Este de aceea nepotrivit să se vorbească la Riegl — aşa cum o face Dvofâk — de o „depăşire a orientării estetic-dogmatice în istoria artei".[21]) Aceste puncte fixe s-au menţinut, însă şi-au pierdut sensul înalt, preţios, singurul temei al consolidării lor dogmatice. Legătura neschimbată, anistorică a artei cu natura, în sistemul lui Riegl, nu constituie o reunire veritabilă, reală între natură şi spirit. Pentru Schelling. care a întrevăzut cel mai profund raportul artei cu natura, această reunire se revelează în opera de artă cu forţa unui miracol. „Fiindcă duhul naturii *(Naturgeist)* se arată de obicei şi pretutindeni, independent de suflet, ba chiar într-un anume fel opus lui, s-ar părea că în opera de artă printr-un liber acord duhul naturii se contopeşte cu sufletul, ca aprins de focul interior al dragostei divine; contemplatorul este deodată copleşit de amintirea unităţii originare dintre esenţa naturii şi esenţa sufletului; de certitudinea că orice opoziţie este doar aparentă, că dragostea este legătura dintre fiinţe, iar bu-

nătatea pură temelia şi conţinutul întregii creaj ţii."[22]

Identică peste veacuri este şi *acţiunea* oper de artă. Întotdeauna ea declanşează în privi tor „sentimentul armoniei", îi ajută „sufletu lui să obţină acea mîntuire, acea eliberare d' care are absolută nevoie, dacă doreşte să n nege voinţa de a trăi." *(A.* 39) De la începu turile ei arta nu a avut „la urma urmei al destin decît acela de a da omului certitudi nea consolatoare a existenţei acelei ordini şi armonii, de care duce lipsă în strîmtorarea furnicarului lumesc, ordine şi armonie al căror dor îl resimte neîncetat, fără ele viaţa i-ar pă-

rea insuportabilă." *(A.* 31)
Această atenţie îndreptată asupra armoniei
trebuie aşezată ca premisă şi acolo unde n-o
mai putem realiza. Colorismul antic exercită
asupra noastră „un efect neliniştitor, agitat."
„în schimb pe romanii epocii tîrzii i-a umplut
cu acelaşi sentiment de armonie, pe care nouă,
modernilor, ni-l oferă colorismul spaţial." *(K. I.*
74) Privitorul din vremea antichităţii tîrzii n-ar
fi fost niciodată în stare să simtă acea „ne-
însufleţire" pe care ne-o comunică nouă ope-
rele acelor vremi *(K. I.* 128) Privitorul de
atunci mai curînd dobîndea din „ritmul suc-
cesiunilor de lumină şi umbră impresia unei
armonii liniştitoare, eliberatoare." *(K. I.* 261)
Ce semnificaţie are însă *„armonia elibera-
toare"* a lui Riegl, prin care opera de artă ,
se împlineşte mereu; deschide ea oare porţile]
unui imperiu al spiritului şi al libertăţii?
în studiul despre „Starea de spirit — con-
ţinut al artei moderne" (1899), Riegl a schiţat
o istorie a nevoii omeneşti de armonie. După
stadiul cel mai vechi, primitiv, cel al luptei
tuturor împotriva tuturor, în care fetişul îm-
plineşte nevoia umană de armonie, al doilea
stadiu, care cuprinde întreaga antichitate, „este
caracterizat de afirmarea dreptului celui mai
tare. Nu mai este vorba de lupta tuturor îm-
potriva tuturor, ci de un număr de oameni mai

slabi care se supun unuia mai puternic din
punct de vedere fizic. Omenirea acelor vremi
credea că aceasta este ordinea firească a lu-
crurilor. Procesul se încheie, conform naturii,
cu victoria celui mai tare asupra tuturor —
si acesta era imperatorul roman. Astfel fusese
atins idealul antichităţii. Raţionamentul era
următorul: lupta este dizarmonie, într-adevăr,
care dispare însă în clipa în care victoria celui
mai puternic devine certă. Arta antică pro-

slăveşte de aceea puterea fizică, victoria; ceea ce este deosebit, viu şi dinamic, frumuseţea trupească ... Armonia pe care o caută se află exclusiv în superioritatea fizică. După cum însă, pe lîngă trupul material, există şi spiritul, pe lîngă tăria şi puterea fizică există tăria şi puterea morală. Acesta este un factor care intră acum treptat în cultura umană, hotărîtor pentru destinele ei ulterioare ...
Apariţia creştinismului, văzută în lumina unei astfel de înţelegeri a istoriei culturii, nu este altceva decît expresia acelei stinghereli nemulţumite trezită pe parcursul timpului la oamenii antichităţii din pricina insuficienţei — acum recunoscută — a credinţei păgîne în zei. Aspiraţia către o ordine morală a lumii devenea tot mai intensă. Nu cel puternic sub aspect fizic va avea de aici înainte să ofere umanităţii garanţia bucuriei liniştite de viaţă, ci omul cu forţă spirituală, morală. Această concepţie filosofică dorită de toţi, a fost combătută îndelungată vreme de statul roman ca fiind ameninţătoare pentru existenţa lui. . ."
Concepţia creştină despre lume, dintre cele trei concepţii schiţate pînă acum, este cea mai desăvîrşită şi împlineşte cel mai bine aspiraţiile omului. „Totul depinde însă de credinţă. Atîta vreme cît am încrederea nezdruncinată că Dumnezeu mă va feri de trăznet fiindcă sînt un om drept, concepţia creştină despre viaţă îmi provoacă o stare de perfectă armonie. Această situaţie se schimbă însă de îndată ce instalez pe acoperiş un paratrăznet; acum con-
61
tez mai mult pe propriile mele cunoştinţei care mă îndeamnă să fiu sigur că acea instaJ laţie mă fereşte de primejdie, decît pe credinţj care mă făcea să consider că m-aş putea dis-l pensa de paratrăznet. De aici se înţelege ci singură credinţa, cel puţin în problemele luJ

meşti, materiale, nu-mi mai poate garanta de-f plina armonie. Concepţia creştină despre luma este, astfel, de o importanţă decisivă pentru arta plastică, dar, în concepţia despre legile naturii, este părăsită şi depăşită. Numai de la ştiinţă voi putea aştepta de aici înainte certitudinea armoniei." Această ştiinţă, care ţine de al patrulea stadiu al concepţiei ştiinţifice despre natură, ne aduce „în starea unei armonii eliberatoare, prin faptul că ne permite, dincolo de îngustimea contradictorie a fenomenelor singulare, să vedem de la depărtare înlănţuirea lor. Şi cu cît cuprindem mai multe fenomene dintr-o singură privire, cu atît mai certă, mai eliberatoare, mai înaltă devine convingerea noastră că există o ordine care echilibrează toate lucrurile în chip armonios şi spre binele lor". „Domnia imuabilă a legii cauzalităţii" ne dăruieşte acum mulţumire şi armonie. *(A.* 31—35) '

A te pleca în faţa puterii pur fizice, a te bucura liniştit de bunurile vieţii prin garanţia celui moralmente puternic (dată drept mesaj al lui Hristos!), a cunoaşte legea cauzalităţii: cu atît se mulţumeşte aspiraţia către armonie la Hegel. Şi din nou istoria apare la Riegl ca o desfăşurare de evenimente complet lipsite de semnificaţii.

Este concludent faptul că Riegl, pentru a analiza sursa armoniei în artă şi cunoaşterea legităţilor, a folosit aceleaşi cuvinte. în ambele cazuri privirea generală, de la distanţă duce la ieşirea din strîmtoarea agitaţiei lumeşti, din limitarea fenomenelor înguste şi contradictorii. „Atunci cînd arunc o privire generală asupra întregului ... se trezeşte în mine un inexpri-

rnabil sentiment de însufleţire, liniştire, armonie". *(A.* 28) Aceasta este „starea de spirit", ale cărei elemente de bază sînt liniştea şi con-

templarea distanţată. *(A.* 29)
Starea de spirit este „conţinutul artei moderne". Riegl considera coincidenţa dintre experienţa cauzalităţii şi cea a armoniei artistice ca mergînd atît de departe, încît el putea să formuleze următoarea idee: „Starea de spirit ca ţel al întregii picturi moderne nu este la urma urmei nimic altceva decît o convingere cu privire la domnia irevocabilă a legii cauzalităţii." *(A.* 35) Armonia artei moderne, arta „stării de spirit", se sprijină, în măsura în care nu este doar formulă, pe o „armonie în acelaşi timp provocată de cunoaştere si oferită de ea." *(A.* 34)
Cunoaşterea legităţilor nu este totuşi rezervată numai ştiinţelor naturii. Ştiinţele istorice pot şi ele să se ridice la „înălţimea eliberatoare a unei cuprinzătoare priviri de ansamblu". Riegl concepea ştiinţa istoriografiei de artă exclusiv ca o *ştiinţă guvernată de legi.* Această ştiinţă guvernată de legi îşi poate îndeplini sarcinile numai ca *„istorie universală".* Există un exemplu care poate evidenţia acest adevăr: portretele secolului al XVII-lea, care prezintă asemănări surprinzătoare cu cele ale secolului al doilea al e.n. Motivaţiile directe sînt însă total diferite pentru fiecare caz în parte. „Deoarece toate acele chipuri au fost create de om, se impune cu o forţă tot mai imperioasă presupunerea că romanii, la fel ca şi olandezii şi spaniolii, au urmat de fiecare dată una şi aceeaşi normă superioară. Această normă va fi trebuit să-şi găsească expresie în motivaţiile profunde ale vechilor ca şi ale noilor înfăţişări, dar o expresie doar voalată, tulburată de întîmplătoare fenomene secundare. Pentru a o cunoaşte în puritatea ei, este necesar să se elimine respectivele adausuri neesenţiale." Astfel „studiul făcut în context universal-istoric"

apare „întrucîtva ca încoronare propriu-xisă ;
cercetării istoriografi ce de artă." („Istoria arte:
şi istoria universală", 1898, *A. 7.)* Acest studiu
ne dă „speranţa unei contribuţii la dezlegarea
marii enigme a lumii, a cărei elucidare esta
la urma urmei telul oricărei ştiinţe umane.|
(A. 9)

„Contribuţia la dezlegarea marii enigme a
lumii" consta la Riegl în a prezenta istoria ar-»
tei ca o evoluţie continuă, necesară, a unei
voinţe de artă creatoare de stil: de la obiectiv,
tactil, la subiectiv şi optic, evoluţie în inte-
riorul căreia fazele mai pronunţat tactile sau
mai pronunţat optice alternează între ele. Alt
înţeles, mai adine, nu putea fi scos la iveală. ;
Este oare în stare această cunoaştere să jus-
tifice importanţa pe care istoriografia pretinde
să o aibă?

V

Este impresionant de observat cum, într-un
studiu tardiv al lui Riegl — o introducere la
legea protecţiei monumentelor istorice —, in-
titulat „Cultul modern al monumentelor, esenţa
şi originea sa" (1903), aprecierea cunoaşterii
istorice se retrage pentru a face loc unei in-
tegrări supuse în circuitul fenomenelor natu-
rale.

Riegl deosebeşte acum valoarea istorică a
unui monument de valoarea vechimii lui. Va-
loarea istorică stă în aceea că, pentru noi, mo-
numentul „reprezintă o etapă definită, şi în
acelaşi timp o treaptă individuală în evoluţia
unui anume domeniu de creaţie umană". Va-
loarea istorică este temelia satisfacţiei „de a
putea înscrie un monument în seria unor con-
cepte stilistice prezente în conştiinţă, calificîn-
du-l ca fiind antic sau gotic sau baroc etc.[w]
(A. 168) O astfel de satisfacţie se limitează însă
la clasele cultivate. Grija pentru *valoarea ve-
chimii* slujeşte „unor interese mai înalte". „Ea

s-a dezvoltat, în cursul unei evoluţii necesare,
din valoarea istorică." „Fireşte că şi rădăcina

valorii de vechime a fost cîndva una ştiinţifică, la fel ca şi cea a valorii istorice; dar valoarea vechimii înseamnă tocmai cucerirea, în sfîrşit realizată, a ştiinţei pentru toţi, şi vrea să facă accesibil simţirii tot ceea ce raţiunea a ştiut să descopere, în felul în care creştinismul la sfîrşitul perioadei antice — dacă privim lucrurile strict istoric în lumina raţiunii umane şi nu în lumina revelaţiei divine (fără, desigur, a lovi în ea) — a adus la nivelul înţelegerii maselor şi spre mîntuirea lor, acel miez permanent al gîndirii pe care tocmai filosofia greacă o elaborase pentru clasele cultivate . . ." *(A.* 165)

Valoarea vechimii, avînd astfel dreptul de a ridica „pretenţii de valabilitate generală" nu ne documentează totuşi despre nimic altceva decît despre „acţiunea distrugătoare a naturii.. . care caută să descompună individualitatea în elementele sale şi să-i restabilească legăturile cu amorfa natură universală." *(A.* 161) Pe posibilitatea de a percepe clar astfel de urme ale ruinării, ale alterării suprafeţelor se sprijină valoarea de vechime a unui monument. Semnele vechimii unui monument exercită asupra omului modern efectul „liniştitor al unor mărturii despre mersul legic al naturii, căruia orice lucrare a omului îi este în mod sigur şi fără scăpare supusă." *(A.* 159) „Circuitul pur legic al devenirii şi dispariţiei conforme poruncilor naturii", „al ieşirii individului din totalitate şi al recăderii lui firesc necesară în sînul totalităţii" *(A.* 150) este „atunci, cînd este perceput netulburat, o bucurie pentru omul modern de la începutul secolului al XX-lea." *(A.* 162)

Este evident că în cultul acestei valori a vechimii există un conflict cu eforturile de conservare a operelor de artă: „Impresia nemijlocită, eliberatoare, a dispariţiei naturale, legice" ar putea fi perturbată prin aceste eforturi.

„Cultul valorii de vechime condamnă... î

principiu. . . orice activitate de conservar orice restaurare ... ca intervenţie nejustificatj în desfăşurarea legilor naturii, acest cult opii nîndu-se direct întreţinerii monumentului." *(A* 163) Riegl întrezărea o soluţie posibilă a conflictului în „perfecţionarea crescîndă a mijloacelor artistic-tehnice de reproducere", de und> se poate trage speranţa că „în viitorul previzibil (mai precis după inventarea unei tehnici a fotografiei color, de absolută calitate, şi a combinării ei cu forme-copii de tip facsimile) vor putea fi descoperite mijloace de înlocuire pe cît posibil desăvîrşită a originalelor autentice spre a satisface, măcar aproximativ, şi fără a deprecia, prin intervenţie umană, originalul în faţa cultului vechimii, acea exigenţă a cercetării ştiinţifice istoriografice, care se prezintă ca unică sursă de eventual conflict cu valoarea vechimii." *(A.* 172)

Valoarea vechimii însemna, evident, pentru Riegl, valoarea supremă. „Misiunea valorii istorice" este, socotea el, „să preceadă şi să deschidă calea valorii de vechime." *(A.* 167). In faţa valorii istorice şi a voinţei de conservare, — premisă a aprecierii valorii istorice, — valoarea vechimii reprezintă în fond singurul principiu într-adevăr realizabil. „Conservarea veşnică nici nu este posibilă; căci forţele naturii sînt, pînă la urmă, mai puternice decît orice inventivitate umană, iar omul însuşi, opus naturii ca individ, îşi află prin ea disoluţia." *(A.* 171) în sine, valoarea vechimii este independentă şi de operele particulare şi de specificul lor istoric, de care valoarea istorică rămîne legată. Căci mereu răsar lucruri noi şi de aceea cele vechi pot liniştite să dispară: „ceea ce astăzi este modern şi, corespunzător legităţilor oricărei deveniri, se înfăţişează cu un precis contur individualizat, va deveni treptat monument şi va păşi în prăpastia în care forţele naturii, acţionînd de-a lungul vremii, vor trage în cele din urmă şi inexorabil in-

ventarul de monumente transmis nouă. Din unghiul de vedere al valorii vechimii, nu de năstrarea veşnică a monumentelor creaţiei de odinioară a umanităţii trebuie avut grijă, ci de veşnicul spectacol al circuitului devenire-dispariţie; iar acest spectacol este asigurat şi atunci cînd în locul monumentelor existente astăzi se vor aşeza în viitor altele." *(A.* 164)

Dacă Riegl a aşezat astfel „valoarea vechimii" neapărat mai presus de „valoarea istorică" si de cunoaşterea istorică axată pe ea (de la care odinioară Riegl sperase să obţină „o contribuţie la dezlegarea marii enigme a universului)", atunci cu cît mai presus a considerat-o faţă de „valoarea artistică"!

O „valoare artistică" poate, „conform concepţiei moderne", să fie atribuită unui monument „numai în măsura în care el corespunde cerinţelor unei voinţe moderne de artă. Aceste cerinţe sînt de două feluri. Prima cerinţă este valabilă atît pentru valoarea artistică modernă, cît şi pentru valorile artistice ale unor perioade anterioare, în măsura în care orice operă de artă modernă trebuie şi ea să se înfăţişeze ca operă fermă, nu ajunsă în stare de disoluţie, nici în formă, nici în culoare. Cu alte cuvinte: orice operă nouă posedă deja, din cauza acestei noutăţi, o valoare artistică pe care o putem numi valoare artistică elementară sau, pe scurt, valoare de inovaţie. A doua cerinţă, în care se dezvăluie nu ceea ce leagă ci ceea ce desparte voinţa modernă de artă de modurile anterioare ale voinţei de artă priveşte calitatea specifică a monumentului în concepţia, forma, culoarea lui. Cel mai bine s-ar potrivi aici denumirea de „valoare artistică relativă", deoarece această a doua cerinţă nu reprezintă, în conţinutul ei, nimic obiectiv, nimic permanent-valabil, ci este înţeleasă în neîncetata ei transformare." *(A.* 178)

„Valoarea artistică elementară" sau „valoarea de inovaţie" se transformă de la sine în „valoare a vechimii" dacă nu apar intervenţiile

conservării. Ambele nu sînt decît cele dod feţe ale uneia şi aceleiaşi realităţi. „Cerel mîinii omului să creeze opere unitare, ca sirrj bol al devenirii legic-necesare; de la natua care acţionează în timp aşteptăm dimpotrhl disoluţia unităţii ca simbol al pieirii la fel J legic-necesare*'. *(A.* 162) Pe cît de inexorabl este creaţia sortită dispariţiei, pe atît de ina tacabilă este poziţia de supremaţie a valori vechimii în raport cu „valoarea artistică eld mentară" ca formă revelatoare a unei legităf superioare: aici sensul devenirii şi al dispa] riţiei se referă la momentele unui *singur* prol ces, tocmai cel al desfăşurării legic-naturalJ cu care omul trebuie să se împace. Acest pro' ces nu poate fi depăşit „de vreme ce omul nu este el însuşi altceva decît un element al e-nergiilor naturii; e drept, unul deosebit de puternic . . ." *(A.* 170)

Pe de altă parte, „valoarea artistică relativă" nu are nici ea un caracter „obiectiv, permanent-valabil", deoarece această valoare artistică relativă se sprijină pe ideea concordanţei dintre opera de artă veche şi voinţa modernă de artă. Concordanţa rămîne însă întotdeauna parţială. Voinţa modernă de artă este şi ea, ca întotdeauna, supusă schimbării, astfel şi valoarea artistică relativă este „în constantă transformare". Imposibilitatea unei cunoaşteri „obieetive" a voinţei de artă dintr-o perioadă revolută, prin intermediul voinţei moderne de artă, adică al gustului artistic — analiza noastră a arătat acest lucru — a fost recunoscută de Riegl însuşi.

De vreme ce pentru Riegl o operă de artă nu avea, dincolo de noutatea şi concordanţa ei cu voinţa de artă a contemporaneităţii, vreo altă valoare; de vreme ce pălea şi valoarea cunoaşterii legilor istoriei — pentru care teoria stilistică a voinţei de artă a fost de fapt elaborată — nu mai rămînea decît ideea *circuitului natural fatalist acceptată* care se dezvă-

luia în „valoarea vechimii". Ei i se acorda drep-

tul la sacralizare: „Valoarea vechimii se întemeiază pe un principiu autentic creştin: cel al umilei supuneri faţă de voinţa atotputernicului, căreia omul neputincios nu trebuie să cuteze a i se împotrivi." *(A.* 186) Alternarea oarbă a devenirii şi dispariţiei naturale estedată drept voinţă divină! în acest fel mesajul creştin îşi pierde înţelesul: în locul unei iubiri, cu mult înălţată deasupra întregii naturi, care trebuie să prefacă radical orice formă a naturii elementare, apare destinul necruţător al naturii.

Riegl a fost un mare savant. Punerea bazelor unei istorii a ornamentului, concluziile lui privind arta perioadei romane tîrzii, felul în care a prezentat istoria portretului olandez de grup, rămîn achiziţii definitive ale cunoaşterii istoriografice de artă. Aceste înaintări temerare pe un tărîm ştiinţific necunoscut îi asigură lui Riegl, în istoria disciplinei istoriografice de artă, un rang de prim ordin. Meritelor lui în această direcţie li s-a adus de multe ori cinstirea cuvenită. Nu este vorba de a-l contesta în vreun fel. Pe lîngă toate acestea lucrările lui Riegl cuprind un mare număr de observaţii exacte, exprimate într-o terminologie precisă şi originală.

Şi totuşi teoria lui de artă a influenţat negativ tînăra istoriografie de artă[23], prin faptul că i-a insuflat pretenţia la *atotştiinţă istorică.* Preţul plătit pentru aceasta a fost prea mare: de vreme ce unei ştiinţe empirice îi este interzisă ridicarea întregii realităţi la nivelul conştiinţei absolute; o astfel de poziţie atotştiutoare în domeniul cunoaşterii istorice devine cu putinţă numai prin *renunţarea la adevărata semnificaţie.*

Atotştiinţă istorică înseamnă în chip necesar *determinism.* Principiul determinant nu poate fi niciodată depăşit prin cunoaştere, căci el

însuşi este ţel al cunoaşterii. Astfel se pune J sub semnul întrebării însuşi sensul istoriografiei ştiinţifice de artă. Nu rămîne altă cale decît aceea a supunerii faţă de destinul inevitabil al evoluţiei istorice sau faţă de acţiunea oarbă a naturii.

Critica teoriei se îndreaptă — la fel ca şi în analizele care urmează — nu asupra persoanei teoreticianului, ci exclusiv asupra gîndirii lui. Gîndirea se desprinde de persoană şi are o forţă autonomă în sine. A prezenta acţiunea acestei forţe — a i se opune — este scopul scrierii de faţă. In respingerea teoriei lui Riegl această scriere se ştie de acord cu critica energică şi substanţială a lui Kurt Badt, al cărei punct de sprijin este conceptul de spaţiu.[24]

WOLFFLIN

„O operă de artă izolată de altele are întotdeauna pentru istoric ceva neliniştitor."

WOLFFLIN: „EXPLICAREA OPERELOR DE ARTA", 1921 *(SCHR.* 167)

„S-a ajuns pînă acolo încît «a cunoaşte stilurile» se consideră a fi echivalent cu «a cunoaşte arta» ...

„Nu ceea ce deosebeşte între ele diversele stiluri este semnificativ, ci, dimpotrivă, ceea ce lucrurile de bună calitate din toate timpurile au comun între ele."

WOLFFLIN: „DESPRE FALSA ERUDITIE IN ISTORIOGRAFIA DE ARTA", 1909 *(SCHR.* 161, 162)

„Conceptele fundamentale ale istoriei artelor" (1915) de *Heinrich Wolfflin*[25] poartă subtitlul: „Problema evoluţiei stilurilor în arta mai nouă". Cu aceasta lucrarea îşi propune aceeaşi temă, care devenise laitmotivul teoriei de artă a lui Alois Riegl: istoria artei urma să fie gîndită ca o istorie a evoluţiei văzută sub specia unei succesiuni a stilurilor.[26]

Ca şi Riegl, Wolfflin vedea această evoluţie

în *continuitatea* ei, ca „un progres treptat." *(Schr.* 171) El considera că: „trebuie, în sfîrşit, să existe o istorie a artei, în care naşterea vizualităţii moderne să poată fi urmărită pas cu pas, o istorie a artei care să nu ne vorbească numai despre artişti ca indivizi, ci să ne a-
7i
rate, în serii fără lacune, cum un stil linear s-a transformat într-un stil pictural, şi unul tectonic într-unui atectonic, etc". *(K. G.* VII)
In acest fel ne şi este dată *direcţia* evoluţiei. Ea era, pentru Riegl şi pentru Wolfflin, în esenţă aceeaşi; doar formulările şi accentele se deosebesc. Pentru Riegl, cei doi poli erau „obiectivismul tactil" şi „subiectivismul optic".* Wolfflin avea să diferenţieze mai puternic Iu-' crurile, descriind evoluţia din cinci puncte dej vedere: ca drum de la „linear" la „pictural",] de la „plan" la „adîncime", de la „forma în-chisă" la „forma deschisă", de la „multiplu" la „unic", de la „clar" la „confuz". Aceste un-ghiuri de vedere sînt „conceptele fundamen-i tale ale istoriei artelor".
Riegl şi Wolfflin sînt de acord că această e-(voluţie este necesară şi *legică.* Schimbarea sti-lurilor i se înfăţişează lui Wolfflin ca „o forţă a naturii, irezistibilă, nimicind totul în calea ei. . ." şi se întreabă: „De ce trebuie să se întîmple aşa?" *(R. B.* 57). O astfel de concep-ţie nu este străină de „necesitatea de fier", de „marele şi inexorabilul destin" de care vor-bea Riegl. Acest gen de formulări sînt totuşi relativ rare la Wolfflin. Pentru el evoluţia era legică în măsura în care „suita stilurilor" se dovedea „o succesiune psihologic-raţională". *(G.* 7) „Succesiunea nu putea fi întoarsă din drum" *(G.* 22). Ea este „psihologic vorbind evi-dentă" *(G.* 23) şi prin aceasta, legică şi necesară. Ca şi pentru Riegl, *cunoaşterea legităţii* repre-zenta pentru Wolfflin ţelul cel mai înalt al isto-riografiei ştiinţifice de artă. „A cunoaşte acea legitate ar fi o problemă capitală, problema de bază a unei istoriografii de artă ştiinţifice."

(K.G. 19) Ea este şi impulsul specific al ştiinţelor istorice: „cel ce obişnuieşte să contemple universul ca istoric, acela cunoaşte un profund sentiment de fericire atunci cînd lucrurile — fie şi numai ici colo -— îşi conturează clar, în faţa privirilor lui, sursa şi desfăşurarea lor; atunci cînd existentul pierde aparenţa hazardului si poate fi înţeles ca rezultat al devenirii." *(Schr.* 169)
, Pentru noi, a pune în ordine în infinitul evenimentelor, pe baza cîtorva puncte de reper, reprezintă o cerinţă a instinctului de autoconservare intelectuală." *(K.G.* 244).
Evoluţia necesară, legică *determină activitatea artistului.* Pentru Riegl, Rembraindt a fost „în principal doar executantul ■— e drept cel mai genial şi desăvîrşit — al voinţei de artă a poporului şi epocii sale." *(G.P.* 181) întîlnim la Wolfflin o idee asemănătoare: „stilul lui Rembrandt este numai o variantă particulară deosebită a stilului general al epocii." *(K.G.* 232) Căci personalitatea este subordonată „legilor suprapersonale" (G. 14), descifrabile într-o „istorie a artei fără nume." *(K.G.* VII) Formulările lui Wolfflin cu privire la această subordonare sînt desigur mai puţin dure decît cele ale lui Riegl. Conform însă acestui aspect al teoriei lui .Wolfflin, nu-i este îngăduit personalităţii altceva decît să „ducă evoluţia mai departe", să realizeze potenţialul ei; „Ar fi fost necesar un Michelangelo, pentru ca potenţialul evoluţiei istorice .să poată fi valorificat." *(G.* 14) Potenţialul istoric al evoluţiei determină de fiecare dată limitele realizabilului, chiar şi a ceea ce poate deveni tel artistic de fiecare dată, *cu intenţie* urmărit. Riegl scria: „Artiştii antichităţii nu puteau să dorească unitatea perspectivală a spaţiului, deoarece ea nu le-ar fi oferit o unitate artistică." *(K. I.* 112) La Wolfflin apare iarăşi aceeaşi idee, atunci cînd, la obiecţia că oamenii au văzut întotdeauna lucrurile aşa cum voiau să le vadă, răspundea:

„problema se află în altă parte: dacă nu cum-
va această «vrere» este legată de o anume li-
nie." *(Schr.* 171)
Purtători ai evoluţiei sînt *timpul* şi *poporul:*
„caracterul epocii se încrucişează cu caracte-
rul poporului." *(K.G.* 8). Şi asupra acestui
73
punct Riegl si Wolfflin sînt de acord (comp.
K.G. 9)
Atît despre acordul dintre Riegl şi Wolfflin.
Cit despre deosebirea dintre cele două teorii,
ea constă în următoarele: în timp ce Riegl a
cuprins dintr-o dată *ansamblul* evoluţiei isto-
rice a artei şi, ghidat de exemplul artei anti-
ce, a elaborat „legea cauzalităţii general vala-
bile" a conexiunii genetice, Wolfflin a opus
între ele două epoci stilistice bine conturate —
Renaşterea şi barocul, a subliniat contrastele
dintre cele două tipuri de artă obţinînd din
această confruntare legile evoluţiei.
Pentru evoluţia continuă, de ansamblu, gîn-
dită de Riegl, în care nu figurau cu diferenţieri
calitative decît cei doi poli extremi, în timp
ce toate etapele intermediare erau pînă la
urtmă numai cantitative, se ivea dificultatea
de a putea delimita precis o anumită epocă:
„acela care, asemeni mie. . . este pătruns de
convingerea că în procesul evoluţiei nu numai
că nu există paşi înapoi, dar nici puncte de
sprijin, curgînd toate neîncetat mai departe,
va trebui să resimtă constr înger ea cronologi-
că a unei perioade istorice, ca fiind pur arbi-
trară." *(K.I.* 18)
Wolfflin a pus la baza consideraţiilor sale
fenomene istorice precise, păstrînd astfel a-
propierea de realitatea istorică. Există aici, pe
de altă parte, dificultatea trecerii de la pe-
rioade stilistice nerepetabile la o viziune de
ansamblu asupra evoluţiei. Spre acest scop e-
xista o singură cale în cazul în care confrun-
tarea dintre cele două stiluri (Renaşterea şi
barocul) ar cuprinde într-adevăr elemente e-
senţiale — şi anume, de a da întregii evolu-

ţii, înţelesul unei *reveniri periodice* a legităţii antitetice, preluată din procesul succesiunii Renaştere-Baroc. Wolfflin a urmat consecvent această cale.[27] In chiar prefaţa lucrării „Renaştere şi Baroc" Wolfflin vorbea despre „planul de a oferi şi o prezentare paralelă a

74

barocului antic", idee la care a renunţat în ultimul moment. *(R.B.* X) Simptome premergătoare în acest sens — deşi încă nu sub tensiunea viitoarelor opoziţii atît de accentuate — se pot găsi în studiul „Arcurile de triumf ale antichităţii în Italia. Contribuţie la istoria dezvoltării arhitecturii romane şi a raporturilor ei cu Renaşterea" (1893): „ o epocă timpurie jucăuşă; o perioadă clasică, în care structurile se consolidează, diversitatea formelor se simplifică pătrunzîndu-se de măreţia şi rigoarea legităţii; în sfîrşit o perioadă a disoluţiei, în care forma închisă se extinde şi se deplasează pînă la evidenta disonanţă, în cairo formele îşi pierd sensul şi importanţa, continuînd să existe numai ca elemente ale unui calcul în mare — spun: astfel de urcuşuri şi ooborîşuri vor putea fi observate cu aproximaţie în cadrul oricărui stil de-a lungul istoriei artelor." *(Schr.* 70) Paralela cu evoluţia artei antice a dat ideii periodicităţii în teoria de artă a lui Wolfflin, un rol tot mai important. „Conceptele fundamentale ale istoriei artelor" consideră evoluţia de după 1800 ca început al unei noi perioade: „Un capitol al istoriografiei occidentale de artă se încheie şi unul nou este introdus iarăşi prin recunoaşterea *liniei* ca suverană." *(K.G.* 36) In gotic aceeaşi legitate putea fi observată. Goticul „în limbajul cel mai general al formelor. . . poate fi desemnat cu aceiaşi termeni pe care i-am elaborat pentru arta clasică a Renaşterii. Ca şi aceasta, el are un caracter pur „linear". Frumuseţea lui este o frumuseţe a planurilor, a suprafeţei; iar tectonic este doar în măsura în care reprezintă şi el ceea ce este *legic-determinat.. .* Prin con-

trast, goticul tîrziu caută efectele picturale ale
formei care vibrează." *(K. G.* 249) Pentru Wolff-
lin era „indiscutabil faptul că, pe diferite lun-
gimi de undă, anumite aspecte asemănătoare
ale evoluţiei de la linear la pictural, de la ri-
goare la libertate, etc. s-au desfăşurat pînă
acum de mai multe ori în Occident." *(K.G.*
75
250) Iar în 1921, în eseul „Explicarea operelor
de artă", se spunea: „Există o înaintare trep-
tată, şi dacă o numim legică, o facem *pentru* \
câ[28] vedem repetîndu-se succesiunea lucruri-
lor, şi pentru că ordinea ei nu poate fi în- i
toarsă." *(Schr.* 171) Periodicitatea devenea ast- ,
fel o dovadă a legităţii.
In problema alternanţelor periodice ne izbim
de asemenea de anume posibilităţi de compa-]
raţie între teoriile lui Wolfflin şi cele ale lui I
Riegl. Căci Riegl deosebea şi el în interiorul 1
evoluţiei unitare de la tactil la optic o alter- j
nanţă între fazele tactile şi cele optice, după I
cum rezultă din paralela făcută de el între 1
impresionismul antic şi cel modern, de pildă
prin caracterizarea secolului al XV-lea ca o '
fază tactilă a artei mai noi. *(K-I.* 112) Pentru 1
Riegl evoluţia decurge însă unilinear, toţi pa-
şii într-o direcţie sînt de natură cantitativă,
şi se referă numai la un „imai mult" sau „mai,
puţin". („Deosebirea dintre peisajele olandeze
şi cele moderne / este / esenţialmente cantitati-
vă. .." *(A.* 134) La Wolfflin cumpăna se înclină
de fiecare dată de la plastic şi linear la pic-
tural, iar cei doi poli sînt „întru totul deose-
biţi", (comp. *K.G.* 31/32) Mişcarea de pendu-
Iaţie rămîne identică şi atunci eînd situaţia is-
torică schimbată o face să acţioneze la altă
„altitudine". Această idee o subînţelegea Wolff-
lin atunci cînd spunea „că doar imaginea u-
nei mişcări în spirală ar fi adecvată faptelor
menţionate." *(K.G.* 253) Acesta este motivul
pentru care Wolfflin repunea imereu problema
începuturilor mişcării de evoluţie. La Riegl
aceeaşi problemă nu a devenit acută, aşa cum

s-a mai spus, decît o singură dată, în legătură cu primele aspecte, originare, ale evoluţiei. Wolfflin în schimb se va întreba în repetate rînduri: „de ee cunoaşte evoluţia, cu regularitate, salturi înapoi?. .. întreruperea păstrează în ea ceva «nefiresc» şi se va produce întotdeauna asociată cu transformări adînci ale universului spiritual. Dacă vizualitatea trece pe nesimţite

si aproape ca de la sine de la plastic la pictural, astfel că se poate pune întrebarea dacă de fapt nu este cumva vorba doar de un pur aspect al evoluţiei interne; în ceea ce priveşte întoarcerea de la pictural la plastic, impulsul principal se leagă cert de condiţii exterioare." *(K.G.* 252) „Pentru a folosi o metaforă: o piatră care se rostogoleşte la vale poate, în căderea ei, să adopte mişcări diverse, în funcţie de înclinarea muntelui, de terenul mai dur sau mai moale etc, dar toate aceste variante posibile stau sub semnul aceleiaşi legi a căderii. Tot aşa există în natura psihologică a omului anume aspecte ale dezvoltării care, în acelaşi sens ca şi cele ale creşterii fiziologice, pot fi denumite legice. Ele pot varia spectaculos de la un caz la altul, ele pot fi parţial sau total stăvilite, dar atunci cînd procesul îşi începe rostogolirea, o anume legitate precisă poate fi pretutindeni sesizată." *(K.G.* 18)

Faptul că procesul ajunge la rostogolire depinde de împrejurări de ordin exterior; *momentul* în care îşi începe rostogolirea, este supus unor legităţi precise.

Metafora lui Wolfflin mergea mai adînc decît crezuse el însuşi fiindcă indică foarte exact *lipsa de sens,* ba chiar absurditatea unei munci sisifice a istoriei, care lasă acelaşi proces să se desfăşoare mereu şi mereu la fel.

Wolfflin, ca şi Riegl, a redus istoria la un soi de *proces natural* — după propria-i expresie, voia să ofere „o istorie naturală a artei" *K.G.* X), şi să releve „determinările naturale" ale fanteziei creatoare, (comp. G. 14) Aici stă

acordul cel mai adînc între teoria de artă a lui Riegl şi cea a lui Wolfflin.
Contribuţia cea mai originală a lui Wolfflin la teoria istoriei stilurilor este învăţătura despre *dubla rădăcină a stilului.* In „Conceptele fun-
77
damentale ale istoriei artelor" Wolfflin făcea distincţia între „analiza îndreptată asupra expresiei" şi „analiza îndreptată asupra calităţii".
Prin analiză a expresiei Wolfflin înţelegea acel mod de a examina lucrurile în care stilul, cu diferitele lui înfăţişări posibile — stil individual, stil naţional, stil al epocii — „este în primul rînd conceput ca expresie; expresie a spiritului -unei epoci, a afectivităţii unui popor, dar şi expresie a temperamentului unei personalităţi. Este evident că acestea nu ating în vreun fel calitatea artistică a realizării. . .
Analiza calităţii nu se preocupă de loc de problema stilului; ea se întreabă dacă opera de artă este bună, dacă are unitate, dacă realul este redat ou forţă şi claritate. Analiza calităţii îşi propune să afle „legitatea generală" a marii arte ■— analiza expresiei urmăreşte, dimpotrivă, să descopere condiţiile care „ca urzeală a unui conţinut — fie că l-am numi temperament, spirit al epocii sau caracter al rasei — structurează stilul unor indivizi, al unor epoci sau popoare." *(K.G.* 10, 11)
Apare şi o a treia posibilitate, pe lingă cele menţionate: analiza *„reprezentărilor ca atare'[1].*
Ea scoate la iveală cealaltă rădăcină a stilului. „Fiecare artist găseşte anumite soluţii „optice* posibile, de care este legat. Nu orice este cu putinţă oricînd. Vizualul însuşi îşi are istoria proprie şi dezvăluirea acestor „straturi optice" trebuie privită ca sarcina cea mai elementară a istoriografiei de artă." *(K-G.* 11/12)
Bernini şi Terboreh, deşi de naţionalităţi diferite şi, temperamental vorbind, firi cu totul opuse, rămîn totuşi dintr-un anume punct de

vedere comparabili, elementul comun fiind „acel mod de a vedea, nu în linii ci în suprafeţe — un mod pe care-l numim pictural şi care este trăsătura distinctă a secolului al XVII-lea, dacă-4 raportăm la secolul anterior. Ne izbim deci aici de o formă de vizualitate la care au

78

acces artiştii cei mai eterogeni fiindcă din aplicarea ei nu decurge nici o obligativitate faţă de un mod determinat de expresie." *(K.G.* 12)
Forma de reprezentare nu are nici o legătură cu expresia. Ea nu este decît fundalul „optic", „temeiul general", *„schema optică." (K.G.* 13, 14) în schimbările care intervin în reprezentare, poate fi citită „evoluţia optică internă".
Cu ajutorul mereu altor formulări încerca Wolfflin să cuprindă obiecţiile lui împotriva unei echivalări a stilului cu expresia. Forma de reprezentare Wolfflin o numea *„limbaj":* „picturalul şi linearul sînt două limbi diferite, în care se pot spune cele mai diferite lucruri, chiar dacă fiecare din ele îşi îndreaptă accentele în altă direcţie şi îşi are originea într-o orientare proprie în raport cu vizualitatea." *(K.G.* 12, de asemeni *G.* 9: „limbajul formelor".)
Termenul *„tehnică"* a fost şi el folosit: „Atunci cînd Rafael îşi prezintă arhitecturile şi, prin norme severe, reuşeşte să creeze la un nivel neîntrecut impresia de coerenţă şi demnitate, se /poate spune că impulsul şi ţelul pentru aceasta se află în intenţiile sale specifice; cu toate acestea, „tehnica" lui Rafael nu poate fi pusă în întregime pe socoteala intenţiei de a crea o anume stare emoţională, o anume dispoziţie de spirit, ci este mai eurînd vorba de o formă de reprezentare proprie epocii sale, pe care a cultivat-o în mod special şi original, făcînd-o utilă scopurilor lui." *(K.G.* 13)
Unor termeni ca „limbaj", „tehnică" li se dă un înţeles general, neindividualizat, care constituie premisa pentru fiecare artist în parte şi cadrul oricărei formulări individuale şi,

în generalitatea lor, vor apărea ca „fireşti",
„de la sine înţeleşi": „Lucrurile despre care vor-
bim au căpătat în ochii oamenilor nota fi-
rescului. Atunci cînd Rafael a proiectat schi-
ţele compoziţiilor pentru Villa Farnesina, nu
exista pentru el o altă alternativă în concep-
79
ţie decît cea a figurilor care ca „fonme închise"
vor avea de umplut anume spatii ale supra-
feţei . .." *(K.G.* 245)
într-o direcţie asemănătoare ne îndreaptă
termeni ca *„element"* şi *„mediu".* Analiza for-
melor de reprezentare nu cercetează „frumu-
seţea la Leonardo sau Diirer, ci elementul prin
care această frumuseţe s-a configurat." *(KG.*
14; v. şi G. 7: „mediul în care această frumu-
seţe, acest caracter, s-au realizat".)
Expresiile „schemă", „limbaj", „tehnică",
„element" precizează, în acelaşi timp, că în
această sferă nu se poate spune *nimic*
cu privire la *rangul artistic,* cu privire
adică la ceea ce face dintr-o operă o ade-
vărată operă de artă. Wolfflin era perfect
conştient de faptul că „aici nu a fost atinsă
şi exprimată substanţa ultimă a creaţiei artis-
tice. Abia prin judecăţi de valoare asupra ca-
lităţii aim putea atinge nervul problemei."
(G. 9) Motivul acestei situaţii este că „arta
nu se înfăţişează niciodată sub aspecte gene-
rale — fie că le-am numi stil sau oricum alt-
fel — ci numai în opera individualizată."
(Schr. 177)
Tocmai aici se iveşte însă principala dificul-
tate a teoriei lui Wolfflin despre schemele op-
tice. Oricît ar fi de judicioasă ideea că arta
nu poate fi înţeleasă doar ca „expresie" a
unui temperament, a unei epoci, a unui
popor, spre a i se păstra astfel caracterul spe-
cific (faptul că nici în domeniul specific artei
la fenomenul expresiei nu se poate renunţa şi
că prin urmare noţiunea de expresie la Wolff-
lin este prea îngustă — asupra acestui punct
va trebui să reveniim), cum să fie oare posi-

bilă extragerea separată, dintr-o operă de artă, a unui strat neutru din punct de vedere artistic?

Într-adevăr formulările lui Wolfflin, în privinţa aprecierii valorice a „schemelor optice", sînt şovăielnice şi contradictorii. Evident

este punctul în care Wolfflin nu apare ferm decis dacă „vizualitatea", a cărei istorie voia s-o prezinte, trebuie gîndită în înţeles *perceptiv*-empiric sau dacă este vorba de o vizualitate *„artistică".* Mai mult încă: Wolfflin se credea scutit de această decizie, presupunînd ca de la sine înţeles faptul permanentei interferenţe între cele două aspecte. Suprapunerile de conţinut conceptual apar deja în următoarea formulare: schemele optice „pot fi tratate ca forme de reprezentare sau ca moduri de a vedea: acestea sînt formele în care este văzută natura şi prin ele îşi realizează arta conţinuturile ei. Este însă primejdios a se vorbi doar de anume „stări ale ochiului" , de care ar depinde o concepţie: fiecare concepţie este în prealabil structurată şi de punctele de vedere precise ale gustului. De aceea cele cinci perechi de concepte pe care le propunem au atît o semnificaţie pentru arta imitativă cit şi pentru cea decorativă." *(K.G.* 17). Orice mod de a reda natura se desfăşoară în interiorul unei anumite scheme decorative. „Redarea naturii" marchează astfel, prin „sentimentul decorativ", şi „percepţia naturii", cele două feţe ale uneia şi aceleiaşi scheme.

In altă parte Wolfflin diferenţiază lucrurile mai limpede: fantezia formelor, în evoluţia ei internă, are o dublă funcţie: „de a se lăsa înţeleasă ca evoluţie a simţului decorativ (decorativ în sensul cel mai larg, de „optic-atractiv") şi, concomitent, de a deschide calea spre o nouă concepţie şi interpretare a realului. Există o istorie intrinsecă a sentimentului culorii, a sentimentului luminii, a trăirii formei şi spaţiului. De fiecare dată sînt noi atrac-

ţii formale, în sensul plăcerii de a le vedea, care îşi fac loc; în acelaşi timp însă sînt şi. . . noi descoperiri în universul vizibilului. . . In această evoluţie s-ar putea ca sensibilitatea decorativă să fie mai importantă decît toate strădaniile imitative. . . Se poate observa în culorile şi armoniile deja existente că. . • ceea ce

81

Leonardo sau Correggio oferă ca modelaj inovator sînt frumuseţi care au mai fost cîndva resimţite, fără ca din acest motiv să poată fi negată continua fertilizare a sensibilităţii prin observaţiei

Drept fundament al evoluţiei formelor, în sensul decorativ ca şi în cel imitativ, mai trebuie pomenit fireşte încă un factor, cu totul neutru: capacitatea crescîndă a ochiului de a corespunde unor cerinţe tot mai mari. Vizualitatea unei arte clasice înaintate, care a învăţat să cuprindă cu privirea conexiuni importante, este, pur funcţional vorbind, alta decât vizualitatea primitivă, în curs de alfabetizare, iar complexitatea unui stil tardiv presupune iarăşi o treaptă mai înaltă a capacităţii de înţelegere." *(G.* 9/10) Concepţia asupra formei, atît din punct de vedere decorativ ca şi imitativ, se sprijină pe o schemă optică neutră.

Tocmai schema optică neutră ne revelează însă *legitatea evoluţiei:* „Capacitatea noastră de înţelegere şi reprezentare nu este un dat, gata confecţionat o dată pentru totdeauna, ci un lucru viu, care se dezvoltă. Nu orice este posibil oricând. Există o avansare treptată, şi dacă o numim legică, o facem pentru că vedem cum suita fenomenelor se repetă şi ordinea lor nu se lasă întoarsă din drum. In general avansarea aceasta este un progres de la modurile de reprezentare, psihologic vorbind, mai simple spre cele mai complicate." *(Schr.*

170/171)
Conceptele care se referă la schema optică neutră se deosebesc de conceptele referitoare la analiza expresiei şi a calităţii prin aceea că „în procesul de transformare al primelor e-xistă o legitate intrinsecă. Ele exprimă un pro-ces psihologic raţional. Trecerea de la o concep-ţie a evidenţei plastice la una pur pictural-op-tică are logica sa naturală şi nu ar putea fi în-toarsă din drum." *(K.G.* 18)
82
Deoarece istoria artei este înţeleasă ca o ştiinţă cu legile ei, iar legităţile se conturea-ză cel mai limpede în cursul transformă-rilor care intervin în schema optică neutră, toc-mai prezentarea istoriei vizualităţii devine sar-cina specifică a istoriografiei de artă. „Actul de a privi s-a desfăşurat întotdeauna după voia fiecăruia; aceasta însă nu exclude posi-bilitatea ca legitatea să rămînă activă şi în con-diţiile proceselor de transformare. A cunoaşte această legitate ar fi deci o problemă capitală, problema de bază a unei istoriografii ştiinţifice de artă." *(K.G.* 19)
Ce s-a cîştigat, pentru istoria şi teoria de artă, prin elaborarea ideii unui „substrat fundamen-tal" neutru al opticului? S-ar putea crede că, printr-o astfel de limitare a legităţii la un do-meniu neutru „la bază" s-ar reuşi în acelaşi timp — în opoziţie cu Riegl — să se pună o stavilă determinismului în gîndirea istoriogra-fică; s-ar putea astfel acorda meritele cuvenite afirmaţiei lui Wolfflin că arta nu se realizează prin fenomene generale, ci prin opere unice, în fapt însă ideea wolffliniană despre modul de a fi al artei în şi prin opera individuală, este neputincioasă faţă de caracterul generalizator al gîndirii istoricului. Ideea rămîne autonomă, închisă în sine, fără capacitatea de a schimba ceva din teoria de ansamblu a lui Wolfflin. Este

însă important să arătăm că în gîndirea lui a putut să pătrundă această idee chiar dacă, în cadrul teoriei wolffliniene, ea avea să rămînă o problemă de nerezolvat. Aici Wolfflin se diferenţiază net de Riegl, pentru care opera individuală era absorbită teoretic, complet în legitatea generală a voinţei de artă.
Experienţa operei de artă concrete se află la Wolfflin în contradicţie cu teoria lui de artă. Aşa se face că el a folosit la interpretarea unor opere individuale un vocabular care depăşea cu mult ceea ce, pe baza propriei teorii, ar fi putut afirma despre ele. Prin această contra-

dicţie se explică astfel de fraze ale lui Wolfflin: „o operă desăvîrşită trebuie să aibă un caracter de necesitate. Trebuie să avem convingerea că nimic în alcătuirea ei nu ar putea fi altfel mişcat din loc. *în acest univers total condiţionat, unde orice element se sprijină pe celălalt, opera este ceva absolut necondiţionat."*
(Despre falsa erudiţie în istoriografia de artă, 1909, *Schr.* 163)[29]
Dacă luăm în serios aceste fraze, tocmai de la ele pornind poate fi criticată teoria istoriografică şi de artă a lui Wolfflin, ca şi a lui Riegl. (Deşi în scrierile lui Riegl am căuta zadarnic afirmaţii de genul celor de mai sus.)
Faptul că în opera de artă apare fenomenul necondiţionării, condamnă la eşec încercarea istoriografiei de artă de a depista condiţii şi legi în conformitate cu care operele *trebuiau,* în mod necesar, să ia o anume înfăţişare şi nu alta. Pretenţia de a putea demonstra îngrădirile legice ale artei în interiorul fiecăreia din etapele ei de realizare istorică, se dovedeşte inadecvată în faţa unei opere de artă în care apare „absolutul necondiţionalului", elevată fiind astfel deasupra „unui univers cu totul supus condiţionării şi unde fiecare element depinde de celelalte". A recunoaşte aceste legi, a demonstra aceste îngrădiri înseamnă totuşi

pentru Wolfflin „problema de bază a unei istoriografii de artă ştiinţifice". Iar determinismul lui nu a rămas nici el limitat la un domeniu „de bază", „neutru", ci a cuprins întreaga istorie a spiritului. „Admiţînd că nu ar fi vorba decît de nişte scheme ale vizualităţii care se succed, aceste scheme corespund totuşi unor anumite atitudini ale spiritului; dacă ele se succed legic, atunci este necesar să se postuleze anume legităţi şi pentru viata culturală în general." (G. 12)

Wolfflin îşi desemna, între altele, schemele optice ca „limbaj", iar domeniul propriu de cercetare ca o „istorie a limbajului". Wolfflin

se apăra de obiecţia că personalităţile poeţilor ar fi avut de suferit datorită cercetărilor lingvistice sau ale formalizării istorice în general." *(G.* 17) Şi totuşi între „limbaj" şi „forma de vizualitate" persistă următoarea deosebire. Limbajul constituie un sistem închis de semne şi semnificaţii şi în această privinţă el este independent de opera de artă poetică, a cuvîntului. Stadiile evoluţiei istorice pot fi desprinse dintr-o mulţime de documente extraartistice: surse cu conţinut politic, istoriografie, ştiinţific, filosofic, religios etc. Chiar dacă prin aceasta, în cele mai multe cazuri, devine vizibil un anume mod de „formare" a „stilului", totuşi — altfel decît în operele de artă beletristice — conţinutul se lasă desprins, fără pagubă, de unul sau altul din acele momente formale. Obiectul exprimării artistice şi stilul acestei exprimări se pot despărţi unul de celălalt. In acest fel se dobîndeşte, în principiu, un domeniu specific al evoluţiei semnificaţiilor şi semnelor fonetice, care se autodelimitează faţă de limbajul operei beletristice si poate sluji ca măsură pentru cercetarea lingvistică. Există de aceea o ştiinţă a lingvisticii şi o istorie a limbii net diferenţiate de ştiinţa şi istoria literară. O atare diferenţiere a disciplinelor corespunzătoare nu este posibilă în

ştiinţa istoriografiei de artă.
„Formele vizualităţii" nu ne sînt însă „date"
asemeni limbajului vorbit ca unitate închisă în
sine, autonomă. Concluzii asupra lor se pot
trage numai direct din operele de artă şi din
tot ceea ce este — în vreun fel — configura-
ţie artistică, iar atunci tocmai din modul de
configurare. „Stilul" configurării nu este se-
parabil de obiectul configurat, aşa cum se în-
tîmplă în raporturile stilului de exprimare cu
obiectul de exprimare, cu „semnificatul".
între limbaj, vorbitor şi ceea ce este „sem-
nificat" prin limbaj, acţionează alte raporturi
decît cele dintre forma de vizualitate, contem-
plator şi obiectul contemplării. Limbajul trage
85
concluzii asupra lumii obiectelor şi stabileşte
legătura dintre vorbitor şi lucrurile semnifi-
cate; în acelaşi timp însă îl şi desparte de
ele, tocmai fiindcă limba este un sistem în-
chis, cu norme proprii, de semne fonetice şi
semnificaţii. „Acele semne purtătoare de în-
ţelesuri ale limbii vorbite redevin ele însele
un obiect care se află la intersecţia dintre con-
ştiinţa celui ce vorbeşte şi obiectul semnifi-
cat, ţinînd de esenţa amîndorura, şi de aceea,
pe de o parte despărţindu-le, pe de alta însă
făcînd totuşi posibilă relaţia dintre ele". (Julius
Stenzel[30]). Limbajul devine astfel indepen-
dent de „obiectul însuşi".
Nu în acelaşi fel poate fi separată forma de
vizualitate de obiectul văzut. Obiectul se dez-
văluie ca atare văzului, deşi „umbrit" de un-
ghiul de vedere; văzului i se înfăţişează nu-
mai vizibilul; limba vorbită, dimpotrivă, se
referă, cel mai adesea, la realităţi extraling-
vistice, trimite ia alte semnificaţii decît cele
proprii ei. Aceste caractere de intermediere,
de semnalizare deosebesc limba vorbită de for-
mele de vizualitate.
Dacă prin termenul wolfflinian al „formei
de vizualitate" se înţelege de fapt acea „formă
de reprezentare" preartistică, deci acea formă

generală în care o grupă de oameni se „vede" pe ea însăşi şi ambianţa ei — fie că este vorba de port, ceremonial, obiecte uzuale, arhitectură elementară — nu înseamnă că, automat, sînt eliminate deosebirile faţă de limbajul vorbit. „Forma de reprezentare" nu poate fi decît cu înţeles metaforic denumită limbaj. Căci în această formă de reprezentare este vorba despre o autoreprezentare a vieţii umane, care se încarnează nemijlocit în forme vizibile, legate indisolubil de obiecte. Prin urmare această reprezentare nu se situează, precum limbajul vorbit, *între* om şi obiecte, ci devine un univers specific senzorial-spiritual. De aceea nici nu este obiectivabilă, în felul limbii vorbite.

Cum vor fi „privit" mai demult oamenii, în sensul percepţiei vorbind, nu ne este în general cunoscut. Astfel nota Wolfflin: „Nu ştiu dacă oamenii au avut întotdeauna acelaşi mod de a «privi»; (după cum s-a afirmat) lucrul •ni se pare neverosimil; sigur este că în artă se observă succesiunea în trepte a unor moduri diferite de reprezentare. . ." *(G.* 20) Numai operele de artă, sau lucrările concepute într-un fel sau altul artistic, pot scoate la iveală ceea ce, în înţelesul de schemă *neutră,* ar trebui să *stea* la baza oricărei creaţii artistice. Şi chiar dacă, pentru Wolfflin „stilul", a cărui evoluţie ar fi în măsură să explice transformările modurilor de a vedea, este un concept foarte cuprinzător („spiritul unui stil este la fel de prezent în lucrurile mărunte ca şi în cele mari. Un simplu vas este de ajuns spre a ilustra contrastele istoriei universale". *K.G.* 73), — totuşi marii artişti rămîn în primul rînd cei ce împing înainte evoluţia; „istoria stilurilor se ocupă numai de marile genii, de adevăraţii creatori de stil." *(R.B.* 3); evoluţia „în cele din urmă, va fi descifrată foarte clar tot în operele cele mai valoroase care de fapt şi impulsionează evoluţia." *(K.G.* 244) Prin urmare marile

opere de artă vor fi în primul rînd sursa de cunoaştere a evoluţiei formelor artistice neutre ale vizualităţii.

Rămîne totuşi imposibilă încercarea de a se extrage din operele de artă un strat care în acelaşi timp să fie indiferent din punct de vedere artistic şi să aibă un rol constitutiv în alcătuirea operei. Wolfflin a accentuat în chip decisiv caracterul definitiv inseparabil al „formei interne" (al „formei de vizualitate") de cea „exterioară" (prin care înţelegea tot restul: conţinut de idei, nivel de expresivitate, spirit, frumuseţe, dar şi „elementul morfologic": comp. *G.* 20) Wolfflin scria: „Forma interioară şi cea exterioară sînt întotdeauna strîns îmbucate una într-alta, iar marea între-

87

bare sună astfel: cum trebuie gîndit acest raport? Şi răspundem: Nu în sensul că forma interioară ar fi un vas în care ar fi fost turnat un conţinut. Nu este vorba aici de două elemente independente, autonome, ci de elemente reciproc legate unul de celălalt.. ." *(G.* 10) „Forma exterioară şi cea interioară sînt în mod necesar condiţionate una de cealaltă, ca bărbatul şi femeia. Ele cunosc o dependenţă reciprocă. Numai din unirea lor rezultă artă". *{G 7)* Este de adăugat, după cum am mai arătat, că întotdeauna Wolfflin a interpretat „schema optică", „forma de vizualitate" în două sensuri: pe de o parte ca formă de *percepţie*-imitativă, psihologic-funcţională; pe de alta ca formă de *reprezentare,* ca „fantezie formală", ca „simţ al formei", avîndu-şi rădăcinile într-o, sensibilitate pentru decorativ" *(K.G.* -82) şi condiţionată de un „simţ al frumosului." *(K.G.* 32) In acest fel, dedublată în sine, „forma interioară reuşeşte să se împletească şi mai strîns cu cea «exterioară»".

III

Dacă Wolfflin însuşi a mărturisit astfel inseparabilitatea, pînă la ultimele ei consecinţe, a formelor de vizualitate de opera de artă ca

întreg — prin aceasta dezvăluind, indirect, că aici domină alt tip de raporturi decît între opera beletristică şi limbă —, de ce ţinea atît de mult să arate că formele de vizualitate constituie un domeniu independent, să „evidenţieze evoluţia optică interioară" şi să ia asupră-şi toate dificultăţile care provin din faptul că „valenţele de reprezentare imagistică ale unei anume epoci nu apar niciodată în stare pură, abstractă" *(K.G.* 13), ci, după cum s-a arătat, rămîn legate indisolubil de toate înfăţişările formei exterioare?

Unul din motive a fost deja pomenit: evoluţia optică interioară revelează cel mai limpede

legităţile. Al doilea este faptul că autonomia artei plastice este ancorată în formele de vizualitate. Faptul de a fi evidenţiat această autonomie a fost adesea recunoscut ca fiind meritul principal al viziunii lui Wolfflin despre artă şi pus în contrast cu interpretările bazate pe „concepţia despre lume", pe „istoria spiritului". Este necesar să cercetăm mai îndeaproape această stare de lucruri.

In disertaţia „Prolegomene la o psihologie a arhitecturii" (1886) şi în lucrarea lui de doctorat „Renaştere şi Baroc" (1888), Wolfflin a atribuit artei ca *fenomen expresiv* o semnificaţie mult mai mare decît a făcut-o mai tîrziu. Ba chiar i-a acordat locul principal. Wolfflin era perfect conştient de transformările intervenite în propria lui gîndire. In „Conceptele fundamentale ale istoriei artelor" a adus corecturi unor opinii anterioare notînd că în lucrarea „Renaşterea şi Barocul" a interpretat noţiunea de stil în chip unilateral, numai ca purtătoare de valori ale sentimentului şi a aşezat în miezul explicaţiilor conceptul de expresie nemijlocită, „cînd de fapt ar fi trebuit să ţină cont totuşi de circumstanţa că formele (barocului) sînt formele transformate în timp ale Renaşterii, şi ca atare, chiar fără vreun impuls din afară, oricum n-ar mai fi

putut rămîne aceleaşi." *(K.G.* 250, nota 2)
In lucrarea sa de doctorat, Wolfflin îşi pro-
punea „să analizeze şi explice efectele asupra
spiritului pe care arta construcţiei (arhitectura)
putea, cu mijloacele ei, să le producă." *(Schr.*
13) Premisa unei astfel de cercetări era convin-
gerea estetică cum că o operă de artă este mai
mult decît expresia unor legităţi formale. Ex-
perienţa artei era mai curînd pusă în seama
unei înţelegeri directe a expresiei: „formele de-
vin pentru noi semnificative prin simplul fapt
că recunoaştem în ele expresia unui suflet sen-
sibil. Involuntar, noi însufleţim orice obiect.
Acesta este un străvechi instinct uman. El con-
89
diţionează fantezia mitologică încă şi astăzi;
nu este oare nevoie de o lungă educaţie pentru
a ne elibera de impresia că o figură al cărei
echilibru este perturbat, nu se poate afla în-
tr-o stare bună? Dar va dispărea vreodată acest
instinct? Nu cred. Ar însemna moartea artei.
Avem deprinderea de a strecura imaginea
despre noi înşine sub orice înfăţişare a lu-
mii .. . Nu pînă acolo încît să pretindem a des-
coperi aparenţele unei fiinţe umane în for-
mele naturii anorganice; înţelegem totuşi uni-
versul corporalităţii prin categoriile ... pe care
le avem în comun cu acea lume a anorgani-
cului." în domeniul arhitecturii acestea sînt:
„raporturile de pondere, de echilibru, de duri-
tate, etc; toate raporturi care pentru noi au
şi o valoare expresivă. în acest fel obiectul ar-
hitecturii îl constituie *marile sentimente ale
existenţei,* stările sufleteşti, care au ca pre-
misă si o stare corporală stabilă." *(Schr.* 15,
16).
A determina exact caracterul acestor mari
sentimente ale existenţei este sarcina unei psi-
hologii a arhitecturii. Numai cu ajutorul ei
istoricul, „pus în situaţia de a judeca un stil",
dobîndeşte „un organ al capacităţii de a carac-
teriza", pentru a nu se mai afla, ca pînă acum.
doar la „dispoziţia presupunerilor instinctive".

Nu se poate lucra cu precizie decît acolo unde este posibilă oprirea, în forme bine construite, a curgerii fenomenelor. Mecanica de pildă, furnizează forme de acest fel fizicii. Ştiinţelor spiritului le lipsesc încă asemenea fundamente; ele ar putea fi căutate numai în psihologie. Aceasta i-ar îngădui istoriografiei de artă să raporteze singularul la general, la legitate". *(Sehr.* 45, 46)

Intenţia de a trata istoriografia de artă ca ştiinţă guvernată de legităţi în general apărea clar încă de la prima scriere a lui Wolfflin. Deosebirea faţă de versiunea mai tîrzie a teoriei sale stă numai în problema punctului în care putea fi ancorată legitatea. Ulterior va

găsi acest punct în procesul raţional al formelor vizualităţii; acum el se afla în „asemănarea cu organizarea corpului omenesc". Wolfflin scria: „Ideii unei astfel de psihologii a artei, care, pornind de la impresiile receptate de noi, trage concluzii asupra unei sensibilităţi naţionale specifice, generatoare a respectivelor forme şi proporţii, i s-ar putea aduce obiecţia că asemenea concluzii sînt nejustificate; raporturile şi liniile nu păstrează mereu aceleaşi semnificaţii, iar simţul uman al formei se transformă.

Obiecţia nu ar fi de respins, atîta vreme cît nu ar exista un fundament psihologic pentru a o face; de îndată însă ce organizarea corpului omenesc este invocată ca numitor comun în procesul tuturor schimbărilor, sîntem asiguraţi împotriva acestei piedici, întrucît asemănările acelei organizări garantează şi unitatea simţului pentru formă." *(Schr.* 46)

Exact această teză a „unităţii simţului pentru formă" va fi etichetată de Wolfflin mai tîrziu, în 1920, drept „istorie naivă a artei", iar ideea că „mijloacele de limbaj artistic ar fi avut în toate vremurile aceeaşi valoare expresivă" a fost numită „o reprezentare eronată." *(G.* 16)

Este limpede că în acest fel caracterul ne-

mijlocit al efectului artistic este în mare măsură înlăturat. „întrebarea nesusţinută de vreo premisă: «ce impresie fac asupra mea, om al secolului XX, cutare figuri?» — duce spre impas şi eroare." *(Schr.* 174) Numai privite în lumina evoluţiei lor istorice pot fi just înţelese operele de artă. Problema este însă cum poate fi înţeleasă evoluţia istorică însăşi.
în acest punct apare o transformare decisivă în gîndirea teoretic-istoriografică a lui Wolfflin. Care este motivul transformării?
In capitolul „Obiectul arhitecturii" din disertaţia sa, Wolfflin expunea următoarele: „în interiorul unei arhitecturi corecte din punct de vedere formal, deci cu şansă de supravie-

ţuire, este posibilă o evoluţie care ar putea fi comparată, nu pe nedrept, cu evoluţia creaturilor organice; are loc aceeaşi progresiune de la structurile informe, puţin organizate, spre sistemul cu cea mai fină alcătuire a unor părţi componente diferenţiate.
Arhitectura atinge punctul culminant ori de cîte ori, din masa amorfă se desprind elemente particularizate şi fiecare membru pare să-şi exercite funcţiunea în conformitate strictă cu scopul său, fără a impieta asupra întregului organism şi fără a fi stînjenit de el. . .
Disconfortul unor asemenea situaţii, în care voinţa nu este în stare să se afirme cu adevărat, în care, aşa zicînd, ea rămîne agăţată de materie, corespunde sentimentului transmis nouă de edificiile insuficient de bine coordonate (stilul romanic este bogat în exemple de acest fel). Dacă autonomia părţilor indică un stadiu superior de desăvîrşire a organismului, atunci creaţia devine în ochii noştri cu atît mai importantă, cu cît părţile se aseamănă mai puţin între ele . .. Goticul, în care părţile componente revin mereu la aceleaşi motive: turnul = *Fiale*;* frontonul ■= *Wimperg*',* ofe-

rind o varietate infinită de structuri identice şi asemănătoare, trebuie să rămînă în urma antichităţii, care nu repetă nimic: *un singur* ordin de coloane, *un singur* grindis, *un fronton." (Schr.* 24, 25)

în acestea se recunoaşte că dacă se postulează „asemănarea cu organizarea corpului omenesc" ca „numitor permanent în orice transformare", atunci decurge de aici poziţia unei *estetici normative,* dinlăuntrul căreia nu este posibilă o caracterizare liberă în aprecierea valorică a stilurilor.

* Ornament de forma unui turnuleţ ascuţit, frecvent întîlnit deasupra ancadramentelor la uşi şi ferestre, deasupra pilaştrilor în arhitectura gotică.

** Ornament gotic foarte răspîndit; plasat deasupra uşilor şi ferestrelor culminînd adesea într-un fleuron, o statuie sau un turnuleţ.

Accentul normativ era păstrat şi în lucrarea despre „Renaştere şi Baroc". Aici Wolfflin compara stilul arhitectural cu structurile corporale şi atitudinea corporală în reprezentările de artă plastică. „Semnificaţia de principiu ... a acestei reducţii a formelor stilistice la figura *umană* stă în faptul că aici ne aflăm în faţa unei expresii nemijlocite a vieţii sufleteşti." Arhitectura participă în „cea mai mare măsură" la însufleţirea generală, nedeliberată a întregului univers exterior. Pe acest gînd al disertaţiei sale, Wolfflin şi-a edificat acum sistemul unor trăsături caracteristice ale stilului baroc în arhitectură. Arta plastică îi putea furniza indicaţii preţioase în acest scop, întrucît în cadrul ei principiul baroc al atitudinii şi structurilor corporale apare mai direcît decît în arhitectură. Iată cum descria Wolfflin acestea: „Sprinteneala voioasă şi elasticitatea au dispărut. Totul devine mai greoi, este tras spre pămînt. Poziţia culcată devine amuţit-încremenită, lipsită de orice tensiune . . . Membrele

nu sînt destinse, cu articulaţii libere şi mobile, ci prinse în strînsoarea întregului; figura rămîne ţeapăn-încordată . . . Caracterului masiv i se adaugă pretutindeni o mişcare impetuos şi violent potenţată ... In această mişcare poate fi observată un soi de nelinişte grăbită, o iuţire a acţiunii. .. Idealul nu mai este un «a fi» mulţumit, ci starea de surexcitare .. . Toate mişcările, arbitrare, devin mai dificile, mai greoaie şi cer o extraordinară cheltuială de forţe .. . Mişcarea arbitrară a membrelor este defectuoasă, stăpînirea corpului prin impulsurile spiritului foarte săracă. Cele două momente — trup şi voinţă — s-au despărţit şi ele . . . Stările de disoluţie, de revărsare, de dăruire dezlănţuită în mişcarea agitată a părţilor componente se constituie tot mai mult ca idealuri artistice exclusive .. .
Nu va fi greu de tras paralele în raport cu formele arhitecturale: masivitatea, greutatea apăsătoare, incapacitatea de concentrare, lipsa

de flexibilitate şi alcătuire echilibrată a formelor, accentuarea mişcării şi tensionarea acţiunii spre zone ale neliniştii, ale pasionalului iritat — sînt simptome identificabile si de-o parte şi de alta." *(R. B.* 64, 65, 66)
Alcătuirea barocă a formelor era astfel, fără excepţie, apreciată negativ. Idealul lui Wolfflin se încarna în arta antică şi a Renaşterii. Ca şi teoria istoriografică a lui Riegl, cea a lui Wolfflin îşi găsea sursa într-o concepţie estetică normativă. Nici unul din ei nu s-a gîndit, la început, că stilurile ar fi de valoare egală. Riegl va ajunge ulterior la acel concept pur descriptiv, desprins de valorizare, al stilului, prin extrema formalizare a noţiunii de operă artistică supusă acum schemei: formă şi culoare în spaţiu şi pe suprafaţă. Wolfflin şi-a elaborat un concept al stilului, desprins de actul de valorizare, prin întoarcerea la „sche-

me optice" artistic indiferente, neutre. Legitatea căutată nu mai putea deci să se întemeieze pe realitatea structurii corporale omeneşti, întotdeauna impregnată de expresivitate şi tonalităţi valorice, ci trebuia să intre în jocul evoluţiei istorice indiferente faţă de sensurile valorizării. Astfel Wolfflin va putea să scrie în „Conceptele fundamentale ale istoriei artelor": „Este de la sine înţeles că termenul de «clasic» ... nu are conotaţii calitative." *(K. G.* VIII). „Barocul... nu reprezintă un aspect de decadenţă şi nici unul de evoluţie ascendentă a artei clasice, ci este o artă total diferită de aceasta. Evoluţia timpurilor noi, în Occident, nu poate fi redusă la schema unei simple curbe de urcuş, culminare şi coborîş: ea are două puncte culminante. Simpatiile noastre pot fi îndreptate spre unul sau altul dintre ele: în orice caz însă este necesar să fim conştienţi de faptul că judecata noastră rămîne la fel de arbitrară ca şi afirmaţia pe care am face-o spunînd, de pildă, că un arbust de trandafir îşi atinge punctul culmi-

nant în florile lui, iar mărul în roade." (K. *G.* 14/15)

Nu întîmplător apare aici însă o comparaţie din universul naturii. O dată cu pierderea de sens valoric, conceptul de stil pierde şi din conţinutul de sens istoric. „Voinţa de artă" a lui Riegl este ■— ce-i drept — concepută pe linia unui neistovit progres, dar progresul nu aduce cu sine altceva decît un subiectivism optic. La Wolfflin, istoria devine reîntoarcere periodică a unuia şi aceluiaşi lucru, recapitulare a aceluiaşi drum de la plastic la pictural. De ce, în ce scop trebuie parcurs drumul? Asupra acestui punct Wolfflin păstrează tăcere.

Conceptul de stil poate dobîndi importanţă sub aspect omenesc numai dacă are un conţinut normativ, valoric. Ca atare, însă el devine, just înţeles, un concept al lui *trebuie.*[3]^

Fiind descriptiv, neutru în faţa valorii conceptului de stil, ar voi să prezinte „realitatea", să dea înfăţişare unor procese reale. O realitate astfel înţeleasă devine însă ea însăşi lipsită de valoare şi sens.

Să ne întoarcem la problema autonomiei artei plastice! în 1889 Wolfflin l-a întîlnit pentru prima dată pe Adolf von Hildebrand. în 1893 îi recenza cartea recent apărută: „Problema formei în arta plastică." în 1941 Wolfflin scria: „ceea ce îi datorez lui Hildebrand este ideea că omul obişnuit judecă arta din punctul de vedere al omenescului ei şi nu al laturii ei artistice." *(Schr.* 252)

Datorită lui Hildebrand a ajuns Wolfflin la „concentrarea asupra specificului artistic în opera de artă." Pentru justificarea teoriei lui despre formele de vizualitate, opusă unei istorii a artei ca istorie a expresiei, se va sluji de cuvîntul lui Hildebrand, cuvînt de continuă avertizare: „publicul ţine la factorul omenescului, fiindcă îi este cel mai uşor accesibil, într-un atelier se discută despre cu totul alte lucruri." (1938, *Schr.* 252). Teoria

95

lui Hildebrand i-a slujit totuşi înainte de orice la depăşirea propriului mod de acces la artă —■ pe linie psihologică şi prin interpretarea expresivităţii — drum pe care a pornit în „Prolegomene" şi în „Renaşterea şi Barocul".

In „Problema formei", Wolfflin putea citi: „Sentimentul vieţii, în înţelesul unei expresii a funcţionalităţii, îl poate conduce pe artist la o reprezentare care, luată ca gest expresiv, a putut fi resimţită în perfectul ei adevăr, dar care, ca impresie spaţială unitară, nu a luat încă nici o formă. Pe lîngă acestea artistul se închipuie pe sine însuşi ca luînd parte la acţiune şi se întreabă ce mişcări ar face într-un caz sau altul. Nu se întreabă însă cum acţionează cutare mişcare obţinută asupra privitorului. Prin urmare nu-şi reprezintă mişcarea ca fiind văzută, ci numai ca executată

— deci ca expresie şi nu ca impresie." (85/86)[32]
Iar în addendele la „Problema formei" apărute în „Suddeutsehe Monatshefte" (Caiete lunare sud-germane) se spune: „Persistă în continuare credinţa că elementul ordonator în sculptură ar rezulta de la sine din gest, expresie, simţire, etc, pe scurt din conţinutul propriu al acestei forme, pe care l-aş denumi mimică funcţională . . . Părerea aceasta, precumpănitoare astăzi, provine din cercurile de amatori. Se poate, ca sculptor înnăscut, să fii oricît de profund clarvăzător în privinţa universului formelor şi a bogăţiei lui; se poate să ai ca om o sensibilitate oricît de vie si de abundentă, dar dacă eşti echipat numai cu aceste două capacităţi, tot nu vei putea cuceri vreodată adevăratul teritoriu artistic. Abia atunci cînd acest material, oricît de bogat, se va fi unificat într-o imagine optică, va deveni un dat artistic, atingînd unitatea artistică." (140)
Wolfflin era pus astfel în situaţia de a-şi vedea metodele proprii de a interpreta expresia şi a înţelege fiziognomic arta, etichetate drept concepţie amatoristă. Nu în expresie,

ci în „forma efectului ei", în înfăţişarea structurată a operei' se află specificul artistic al artei plastice. Wolfflin a preluat cu maximă deschidere această teorie. în recenzia sa la .Problema formei" afirma că „nimeni din cei ce iau arta în serios nu va lăsa necitită această cărticică. Nu există în întreaga literatură despre artă ceva comparabil în privinţa plenitudinii experienţei practice în fiecare caz în parte, şi a celor mai cuprinzătoare puncte de vedere în ansamblu. Cîştigul pentru arhitectură este la fel de mare ca şi pentru sculptură ori pictură; folosirea lui cea mai adecvată este lăsată pe seama cititorului. O sămînţă minunată a fost aruncată, fie ca recolta să-l răsplătească pe semănător!" *(Schr.* 89)
In volumul său „Arta clasică. O introducere

în Renaşterea italiană" (1899) Wolfflin a fructificat această adecvată folosire, a strîns recolta. El însuşi arăta că volumul a luat naştere „sub influenţa lui Hildebrand." *(Schr.* 253). Chiar din introducere se vorbeşte despre Hildebrand a cărui scriere, „Problema formei", „a căzut ca o ploaie înviorătoare pe un pămînt secetos". Iată „în sfîrşit noi procedee de a lua contact cu arta; un mod de a privi lucrurile care nu se extinde numai la suprafaţa unui material nou, ci pătrunde pînă departe în adîncime".

Wolfflin reia critica lui Hildebrand privind modul în care istoriografia de artă îşi priveşte obiectul: „A distinge trăsăturile caracteristice personalităţilor artistice, stilurilor individuale şi perioadelor stilistice va rămîne mereu sarcina istoriei artei, trezind totodată interesul oamenilor în general, dar marea temă a „artei" a fost ca şi părăsită de ştiinţa istoriei şi lăsată în seama unei filozofii a artei separată de ea, căreia, pe de altă parte, i-a refuzat totuşi de atîtea ori dreptul la existenţă. Firesc ar fi ca orice monografie de istoria artei să cuprindă în acelaşi timp şi o parte de estetică." Wolfflin şi-a propus un astfel de ţel.

c?

Intenţia lui era să „extragă substanţa artistică a' clasicităţii italiene." *(K.K.* VII, VIII). Aşa se întîmplă în capitolul al treilea din partea a doua: „Noua formă a imaginii". Ambele capitole premergătoare 'ale acestei a doua părţi — sistematice — se numesc: „O nouă .gîndire" şi „O nouă frumuseţe". Ele se ocupă de valorile expresive ale vieţii sufleteşti şi de încarnarea lor în figura umană, de acel domeniu adică pe care scrierile timpurii ale lui Wolfflin l-au cercetat în exclusivitate. O nouă idee asupra măreţiei şi demnităţii umane, şi în acelaşi timp o potolire a afectelor: „liniştea clasică", un nou concept al nobleţei, al semnificativului; o înălţare a reprezentării în direcţia supranaturalului: acestea sînt semnele de recunoaştere ale noii gîndiri; iar miş-

carea puternică, articularea clară, ponderea, *gravitas,* sînt semnele de recunoaştere ale noii frumuseţi. Abia capitolul al treilea atinge problema a ceea ce de fapt înseamnă „specificul artistic."

Aici este dusă mai departe metoda noului mod de a privi arta, propusă de Hildebrand. „Este evident faptul că un nou sentiment al corporalităţii şi mişcării ... va trebui să acţioneze şi în structurarea imaginii vizuale; că noţiunile de calm, măreţie, pondere se vor afirma, determinante, în impresia pe care o lasă imaginea, independent de conţinutul special al reprezentării. Cu aceasta însă nu sînt epuizate aspectele noii imagini; lor li se adaugă altele, care nu pot fi deduse din determinările precedente, aspecte lipsite de tonalităţi emoţionale, rezultate doar ale unei mai bune educaţii a văzului. Acestea sînt principiile specific artistice: limpezirea vizibilului şi simplificarea înfăţişării, pe de o parte, iar pe de alta nevoia unor percepţii intuitive şi intelectuale mereu mai bogate. Ochiul este doritor să primească mai mult, deoarece capacitatea sa de receptare a crescut considerabil; în acelaşi timp însă imaginea se simplifică şi se

limpezeşte, în măsura în care obiectele au fost adaptate ochiului. Se mai adaugă şi un al treilea principiu: îmbrăţişarea într-o privire de ansamblu a periilor, capacitatea de a cuprinde într-o viziune unitară multiplicitatea lucrurilor, ceea ce depinde de un sistem compoziţional, în care fiecare parte a întregului este resimţit la locul său ca necesar." *(K.K.* 251)

Acestea sînt determinările pe care Hildebrand le-a atribuit în general operei de artă autentice. El le-a obţinut din procesul desprinderii artei de natură. La Wolfflin, locul „naturii" l-a luat Quattrocento-ul.

Wolfflin a interpretat Quattrocento-ul aproape exclusiv din unghiul de vedere al realismului. „Cu o plăcere de neînfrînt se plimbă

călătorul la Florenţa printre tablourile vechilor maeştri, care povestesc viaţa simplu şi sincer, astfel că ne simţim transpuşi în mijlocul camerelor de zi ale florentinilor, unde li se fac lăuzelor vizite; pe străzile şi pieţele oraşului de altădată, unde oameni se opresc din drum şi unul sau altul se uită la noi din tablou cu o naturaleţe de-a dreptul uluitoare." *(K.K.* 1) „Pentru secolul al XV-lea realul era mai presus de toate." Ceea ce întîlnim aici nu este desigur realismul „pictorilor moderni"; secolul al XV-lea poate totuşi să fie caracterizat prin „lăcomia lui de a poseda natura pînă la cea mai măruntă cută a materiei, prin bucuria de real de dragul realităţii", prin „intimitatea" pe care „a cultivat-o în raport cu viaţa obişnuită." *(K.K.* 221, 226, 227)
Wolfflin şi-a aşezat meditaţia asupra noii structuri a imaginii sub semnul a patru puncte de vedere: 1. Efect liniştitor, vastitate spaţială,, volum şi măreţie. 2. Simplificare şi limpezire. 3. îmbogăţire. 4. Unitate şi necesitate.
„Lineatura Quattrocento-ului are în ea ceva bucălat şi pripit... La Botticelli se întîmplă ca un cot ascuţit de braţ să se mai izbească dur de rama tabloului; . . . acum liniile se menajează reciproc, se acomodează între ele iar

ochiul se sensibilizează faţă de stridenţele manierei mai vechi." *(K. K.* 252, 254) Pentru Hildebrand, impresia de linişte şi claritate aparţinea constitutiv caracterului operei artistice. „Nevoia generală de vastitate spaţială trebuia ... să aducă cu sine şi în pictură un nou raport al figurilor faţă de spaţiu. Spaţialitatea, aşa cum o înfăţişau imaginile mai vechi, era resimţită ca prea strimtă . . . Noua generaţie pretindea aer şi loc de mişcare". Pretutindeni sînt cunoscute acum mijloacele „de a dobîndi impresia vastităţii spaţiale." *(K.K.* 254, 255) Hildebrand propune artiştilor următoarea corelaţie: „cu cît un artist ştie să scoată mai cu putere în evidenţă conţinutul spaţial, ple-

nitudinea spaţială într-o imagine, cu cît este mai mare grija pentru reprezentarea spaţială, cu atît mai puternică devine trăirea celor prezentate în imagine, cu atît mai autentic se instalează ea în faţa naturii." (30)
„Arta clasică reia direcţiile elementare ale verticalei şi orizontalei . . . Erau de descoperit aici efecte cu totul noi; deoarece în Quattrocento simţul pentru lucrurile foarte simple se pierduse." *(K.K.* 257) Hildebrand spunea: „Tot ceea ce se află în aceeaşi poziţie orizontală sau aceeaşi poziţie verticală ... se găseşte în direcţia firească a vederii noastre unifieîndu-se în privire conform naturii. Tot ceea ce se înfăţişează în acest fel în opera de artă conferă, tocmai de aceea, soliditate structurii ei de ansamblu." Un fragment de natură, căruia îi lipsesc direcţiile fundamentale, trebuie transpus de artist conform cu această cruce axială. „Prin faptul că structurăm în acest fel imaginea singulară şi îi dăm, conform concepţiei noastre, unitate, ea devine concomitent o expresie a raporturilor noastre generale cu natura şi mult dincolo de cadrul îngust al semnificaţiei sale obiectuale acţionează ca natură însăşi.'" (52, 53)
„întoarcerea la modurile de înfăţişare elementare nu poate fi despărţită de invenţia

compoziţiei bazată pe contrast. îndrăznim a vorbi de invenţie, căci înţelegerea clară a faptului că toate valorile sînt doar valori relaţionale, că orice dimensiune sau direcţie dobîndeşte efect numai raportată la alte dimensiuni şi direcţii, nu a existat înaintea perioadei clasice." *(K.K.* 259) Aceste observaţii se bazează pe cerinţa lui Hildebrand „ca imaginea să fie alcătuită dintr-un complex de contraste" (34), şi pe ideea că reprezentarea artistică trebuie să apară ca o „formă activă de efect". Ţine însă de esenţa ei faptul că fiecare element în parte al înfăţişării semnifică ceva numai în raport şi în contrast cu alt element;

că toate dimensiunile, toate luminile şi toate umbrele, toate culorile, etc. nu oferă decît în mod relativ o valoare. Totul constă în reciprocitate. Fiecare element acţionează asupra celuilalt, colaborînd la definirea valorii lui.'[4]
(17)
„Vechea manieră de a privi lucrurile în detaliu, de a tatona singularul, de a hoinări prin imagine de la un detaliu la altul încetează; compoziţia trebuie să-şi exercite efectul ca ansamblu şi să fie inteligibilă văzută de departe, în secolul al XVI-lea, tablourile oferă în mai mare măsură accesul la înţelegerea vizuală. Percepţia este extraordinar de mult uşurată." *(K.K.* 261) în general pentru Hildebrand, perceperea imaginii de departe devenea o condiţie a reprezentării artistice. „Imaginea de la depărtare indică viziunea pe care se sprijină tabloul pictorului, şi care furnizează toate acele elemente vizuale, utilizabile în reprezentarea pe suprafaţa tabloului." Imaginea văzută de departe menţine unitatea vizibilului. „Acestei imagini unitare i se opune înfăţişarea de aproape a obiectului care . . . pentru percepţie, nu constituie o imagine unitară ci una recompusă în capul nostru". (121) Pe impresia imaginii de la distanţă se sprijină reprezentarea reliefului (comp. 62). Ea este „acel mod de a privi care, în toate timpurile, a fost

semnul de recunoaştere ai sensibilităţii artistice şi expresia legilor ei permanente . . . Pretutindeni ea ordonează, unifică şi calmează percepţia. în orice domeniu al artelor plastice ea este aceeaşi, impunîndu-se asemeni unei condiţii generale şi necesităţi, cărora li se subordonează totul, prin care totul se stratifică, se unifică." (60) A doua carte a lui Wolfflin, mult mai tîrzie, privind Renaşterea şi intitulată „Italia şi sentimentul german al formei" trata de-a lungul unui întreg capitol „concepţia asupra reliefului." Aceasta era atribuită artei italiene, în special operelor Renaşterii şi

opusă modului german de a construi forma.
Jn „Arta clasică", observaţiile cuprinse laolaltă
sub titlul „îmbogăţirea", pot fi de departe
identificate ca provenind din concepţia lui Hil-
debrand despre relief. Sînt descrise noua a-
bundenţă şi noua libertate a mişcării corpo-
rale. „Dintr-odată figura dobîndeşte multiple
direcţii şi ceea ce obişnuiam să percepem doar
ca suprafaţă, capătă adîncime, devenind un
complex de forme, în care joacă un rol şi a
treia dimensiune." *(K.K.* 269)

Toate afirmaţiile lui Wolfflin privind arta
clasică aveau în vedere al patrulea şi ultimul
aspect: „unitate şi necesitate". „Conceptul de
compoziţie este vechi şi se vorbeşte despre
el încă din secolul al XV-lea; numai în sensul
strict al ordonării unor fragmente într-un în-
treg, care trebuie şi văzute împreună ca an-
samblu, aparţine acel concept secolului al
XVI-lea, iar ceea ce odinioară trecea drept
compoziţie, apare acum ca un simplu agregat,
căruia îi lipseşte ceea ce se cheamă propriu-
zis formă. Cinquccento-ul nu numai că ştie
să sesizeze relaţii mai ample şi înţelege sin-
gularul prin poziţia sa în cadrul unui întreg,
din care pînă acum privirea de aproape izola
fragment de fragment, ci oferă şi un mod de
a lega părţile între ele, necesitatea unei ar-
ticulări organizate, alături de care tot ceea ce
a produs Quattrocento-ul pare în fapt lipsit
102
de coerenţă şi arbitrar." *(K.K.* 281) Este lim-
pede că astfel „arta clasică" a fost distinsă
cu valori care de atunci au devenit condiţii
ale *oricărei* arte veritabile. La fel şi pentru
Hildebrand opera de artă era un întreg închis
în sine, ferm construit, logic articulat, care
prin propriul său „conţinut arhitectonic" pu-
tea, ca realitate de sine stătătoare, să fie opus
naturii.

Aceasta înseamnă însă că Wolfflin a preluat
teoria lui Hildebrand în vederea interpretării
artei clasice tocmai în acelaşi sens valoric,

în care Hildebrand opusese „problemele formei" ca fiind cele „absolut artistice" atît naturii cit şi imitaţiei ei. De aceea comparaţiile lui Wolfflin între Quattrocento şi Cinquecento nu sînt doar caracterizări descriptive, ci adevărate comparaţii valorice, aprecieri făcute cu scopul de a scoate în evidenţă *rangul* artei clasice.

Este de reţinut: teoria lui Wolfflin asupra „dublei rădăcini a stilului" a pornit ca o teorie normativă, axată pe ideea de valoare. Noţiuni ca „liniştire", „vastitate spaţială", „simplificare" şi „limpezire", „îmbogăţire", „unitate" şi „necesitate", conform cărora au fost analizate operele de artă în capitolul „Noua structură a imaginii", sînt *determinări valorice* în sensul „problemelor formale absolut artistice", postulate de Hildebrand. Prezentarea în amănunt a acestui aspect al lucrurilor a fost scopul comparaţiei dintre cele două scrieri.

Prin „privire" Wolfflin înţelegea aici încă exclusiv „privirea artistică" şi nu aşa cum o va face mai tîrziu, o privire, care, aflîndu-se la baza atît a actului unei percepţii indiferente din punct de vedere artistic, cît şi a reprezentării artistice, se realizează prin intermediul unei scheme optice neutre. Hildebrand făcea o deosebire tranşantă între privirea artistică şi cea neartistică, între privirea productivă şi cea receptivă (141 şi urm.), exprimînd

103

ideea că receptorul nu ar putea dobîndi înţelegere pentru problemele gîndirii artistice productive decît cu ajutorul unei „fantezii adecvată afectiv." (145) Wolfflin împărtăşea aceasta părere. A fost pentru el „o decizie temerară", aceea de a se exprima, el care nu este artist, „cu privire la o temă atît de eminamente artistică, cum este cea a stilului clasic." *(K.K.* VIII) Căci şi pentru Wolfflin *autonomia* artei plastice şi a istoriografiei de artă era garantată de *„privirea artistică."* Istoria artei „poate sta pe propriile picioare",

— după convingerea sa —, numai dacă se concentrează asupra problemelor formale ale privirii artistice. In observaţiile finale ale „Artei clasice" se spune *(K.K.* 290): „Există o concepţie asupra istoriei artei, care nu vede în artă altceva decît o „transpunere a vieţii" (Taine) în limbajul imaginii vizuale şi care încearcă să explice orice stil ca expresie a spiritului dominant al epocii respective. Cine ar putea contesta că acesta nu este un mod fertil de a înţelege lucrurile? Totuşi el nu merge decît pînă la un anume punct, s-ar putea aproape spune, că numai pînă acolo unde arta abia începe. Cine se opreşte numai la aspectele conţinutului operei de artă, va rezolva pe deplin lucrurile cu această metodă, dar deîndată ce vom vroi să măsurăm lucrurile cu judecăţi artistice de valoare, vom fi nevoiţi să recurgem la momente formale care, în sine, sînt lipsite de expresivitate şi ţin de o evoluţie optică.
Astfel conceptele stilistice de Quattrocento şi Cinquecento nu pot fi rezolvate prin caracterizare materială. Fenomenul are o dublă rădăcină şi indică o evoluţie a privirii artistice care este în esenţă independentă de un anume crez şi de un anume ideal de frumuseţe."
Momentele acestei priviri artistice — limpezirea imagistică, îmbogăţirea actului de contemplare, unificarea vizuală a diversităţii, raportarea unificatoare a întregului la o unitate

necesară — sînt momente formale care nu se lasă deduse din spiritul epocii. „Pe aceste momente formale se sprijină caracterul clasic al artei din Cinquecento." Decisiv apare acum felul în care Wolfflin continuă: „Este vorba aici de evoluţii care se repetă pretutindeni, de forme generale ale artei: *ceea ce îl face pe Rafael să întreacă generaţia mai veche, este acelaşi lucru care, în contextul unor sarcini total diferite, îl face pe un Ruisdael să apară ca un clasic între peisagiştii olandezi."*[33]

Conceptul de „clasic" are prin urmare aici o semnificaţie normativă, supratemporală. în acelaşi sens a semnalat şi Hildebrand caracteristici ale modului de a privi reliefurile şi sculpturile antichităţii, operele lui Jacopo della Quercia şi Michelangelo, picturile de Tiţian, Correggio şi Rembrandt; după cum a recunoscut un acelaşi efect artistic unificator, „ideea unităţii bidimensionale a spaţialităţii", la Masaccio, Velazquez şi Marees. (158, 159)

Această determinare normativă a structurii imaginii în „Arta clasică" contrazice acea concepţie descriptivă asupra formelor vizualitătii, pe care Wolfflin le pune la baza expunerilor sale din „Conceptele fundamentale ale istoriei artelor". Mai tîrziu (1920) Wolfflin, cu privire la capitolul „Noua structură a imaginii" din „Arta clasică" va considera unele afirmaţii ca fiind nepotrivite şi va nota: „ideea de structură a imaginii, ideea formelor vizualitătii le-am dezvoltat pe deplin abia în „Conceptele fundamentale — 1915". *{Schr.* 253) Cu aceasta se spune însă cam puţin. In fapt, cele două concepţii nu pot fi în nici un fel corelate, fiind despărţite prin prăpastia dintre definiţia stilistică *normativă* şi cea *descriptivă.* Tensiunea dintre cei doi poli caracterizează de la început conceptul de stil în istoriografia de artă.

în următoarea carte a lui Wolfflin, „Arta lui Albrecht Durer" (1905), valoroasele definiţii ale teoriei lui Hildebrand se dovedesc a

105

fi ineficiente. Concepte precum „claritatea l-maginii", „liniştirea", „simplificarea", „privirea unificatoare a diversităţii" nu puteau fi satisfăcătoare pentru interpretarea unei arte ca aceea a lui Diirer. Wolfflin a translat cele două concepte *valorice* ale „expresiei" şi „reprezentării" — care îi oferiseră succesiv criterii pentru judecata artistică, — spre esenţa însăşi a artei, făcînd acum o distincţie între „arta expresivă" şi „arta de reprezentare". Dii-

rer a ajuns la sinteza celor două forme de artă. în aceasta şi stă valoarea lui pentru noi, îh faptul că e stăpîn pe ambele forme, că rezolvă problemele unei reprezentări desăvârşite, că aspiră, ca desenator, spre claritatea supremă, că abia în formele pure ale frumuseţii absolute a proporţiilor doreşte să-şi afle liniştea, dar că, în acelaşi timp, se lasă în voia unei arte a stării emotive şi expresiei, care rămîne, pînă la un punct, independentă de o reprezentare limpede şi obiectiv-exactă. Pînă la un anume punct, contrastul de principiu dintre dispoziţia sufletească a unui Grunewald şi cea a unui Diirer rămîne fireşte valabil. în comparaţie cu arta expresivă a lui Grunewald, Diirer oferă o artă a reprezentării, (comp. D-300) Wolfflin rămîne fidel ideii că arta de reprezentare este superioară artei expresive, idee susţinută în „Arta clasică": „Cine priveşte istoria artei germane de la distanţa cuvenită, va recunoaşte că tot ceea ce, la Diirer, numim chibzuinţă, nevoia de o concepţie atotcuprinzătoare, de delimitare şi ordine, nu este ceva străin acestei arte, ci înseamnă doar o forţă diferită, care se opune iarăşi şi iarăşi unei arte care nu este decît expresivă — aceeaşi forţă pe care noi, privind-o pe latura. morală, o cinstim în etosul *Cavalerului cu Moartea şi Diavolul* sau în figura lui Pavel din *Cei patru apostoli. (D.* IX. Din prefaţa la ediţia a patra 1918) Cu toate acestea: o astfel de confruntare cu expresia ca o a doua alternativă a artei a relativizat conceptul de „formă de repre-

zentare" şi i-a răpit valoarea lui absolută. Fenomenele artistice cuprinse de acest concept nu puteau fi socotite drept „problemele artistice absolute", în sensul gîndirii lui Hildebrand. De aceea nu a fost deloc o întâmplare, ci mai curînd o consecinţă logică, faptul că a apărut acum acea concepţie ambiguă asupra văzului, prin care se înţelegea în acelaşi timp „percepţie" şi „reprezentare". în concluzia ca-

pitolului „Generalităţi cu privire la definirea stilului" se spune: „Stilul lui Diirer se asociază pentru noi întotdeauna cu imaginea a ceva „creţ". întrebarea care se pune este: a văzut Diirer într-adevăr lucrurile astfel, sau, intenţionat, le-a dat această înfăţişare „creaţă"? Nu există un văz obiectiv; iar dacă doi oameni desenează aceleaşi lucruri, ies două imagini diferite; fiecare om vede cu propriul său sînge. Aceste fapte sînt binecunoscute." *(D.* 302).
Pentru Hildebrand acestea nici n-ar avea legătură cu fenomenul artistic, deoarece trecerea de la văzul receptiv la cel productiv încă nu s-a realizat. Atunci cînd un artist redă numai ceea ce vede, el rămîne evident încă în domeniul receptivităţii. Iar acest domeniu nici nu este încă depăşit în formulările lui Wolfflin din unele pagini precedente: „Fiecare artist vede lumea în forme şi culori cîndva presimţite." *(D.* 294) Aici Wolfflin se apropie de vechea lui teorie *,&* empatiei, pe care Hildebrand o declarase a fi o optică de amator, deoarece nici nu ajunge să atingă măcar problemele construcţiei formale.
Totuşi, nici pentru Wolfflin realităţi ca acestea nu erau îndeajuns, „pentru a explica fenomenul viziunii diireriene. Este necesar să ne obişnuim în cazul lui cu o concepţie asupra esenţei imaginii, de care noi ne-am înstrăinat complet: stilul lui nu izvorăşte din faptul că nu putea vedea altfel", ci este o potenţare, o întărire şi transformare a formelor naturale. Există desene de Diirer care dovedesc irevocabil că el era în stare să privească natura

eliberat de orice prejudecată stilistică; sînt desene de un perfect naturalism; dar naturalismul înceta să mai fie pentru el obligatoriu, de îndată ce era vorba de o imagine încheiată şi nu de un studiu. Cel mai mult se îndepărtează de naturalism în xilogravuri .. . Acolo el adoptă o formă „creaţă", şi fără a sta deloc pe gînduri, îşi intercalează trilurile şi caden-

ţele în tema principală." *(D.* 302)
„Stilul" se reducea astfel la „stilizare", la „prejudecată stilistică". Acest lucru indică apariţia unei devalorizări a conceptului de stil.
Zece ani mai tîrziu, în „Conceptele fundamentale ale istoriei artelor", neutralizarea „formelor de reprezentare" caracterizînd stilurile este aproape încheiată. Acum cuvîntul „clasic" nu mai are o conotaţie calitativă de la sine înţeleasă. *(K.G.* VIII) Cele zece concepte antitetice, prin care deosebirea dintre clasic şi baroc era conturată, nu urmau decît să> desemneze realitatea unui „mod fundamental diferit unul de altul de a privi lumea" *(K-G-* 31), şi nu aveau intenţia de a stabili diferenţe valorice. Pentru a preciza şi mai bine cit de deosebit este acest fel de a vedea lucrurile, în raport cu cel din „Arta clasică", este necesar să comparăm caracterizările date acolo cu noile concepte. în „Arta clasică", Wolffîin vorbea despre „forme generale ale artei": Rafael se deosebeşte în acelaşi fel de generaţia mai în vîrstă, ca şi Ruisdael de peisagiştii olandezi contemporani. Aceasta înseamnă că trăsăturile liniştii, ale vastităţii spaţiale, simplificării şi limpezirii, îmbogăţirii, unităţii şi necesităţii au apărut în aceeaşi măsură la Rafael ca şi la Ruisdael.
în calitatea lor de „Concepte fundamentale ale istoriei artelor", aceste noţiuni au apărut în contextul contrastului cu noţiunile opuse lor, totul distribuit pe atmbele perioade stilistice, clasic şi baroc. (Cu acest prilej, Wolffîin a
108
reluat distincţiile operate în cercetarea „Renaştere şi Baroc". Acolo erau confruntate: liniarul cu picturalul; liniarul cu masivul; planul cu spaţialul (corporalul); regularitatea cu disoluţia regularităţii; neputinţa de cuprindere. Toate acestea însă fără vreo raportare la „formele de reprezentare"). în loc de „spaţiali tate", se spunea acum „suprafaţă" *sau* „adîncime", „limpezirea" devenea „claritate", re-

zervată ca privilegiu clasicului; barocul fiind desemnat pur negativ prin „neclaritate". „U-nitatea" i se atribuia barocului, „diversitatea" („unitate multiplă") era în mod antitetic atribuită clasicităţii; astfel „îmbogăţirea" îşi păstra aici locul. Tot astfel „forma închisă" şi „forma deschisă" se înfăţişau ca modificări ale „unităţii şi necesităţii".

Acum devenea deosebit de grea eliminarea oricărui accent valoric. în ceea ce priveşte tema „formei închise şi a formei deschise" Wolffîin dădea drept principiu general faptul că „fiecare operă de artă este un organism, o structură. Trăsătura ei esenţială este caracterul necesităţii care se impune ca atare, fără să poată fi schimbat ceva, totul *trebuind* să rămînă aşa cum este. Dacă totuşi în acest sens *calitativ,* se poate spune despre un peisaj de Ruisdael la fel ca şi despre o compoziţie de Rafael, că reprezintă o unitate .absolut închisă, rămâne totuşi în picioare deosebirea că acel caracter de necesitate a fost dobîndit pornindu-se în fiecare caz de la altă bază. Ar fi fost de dorit să existe un cuvînt special, pentru a deosebi univoc şi în sens calitativ o compoziţie închisă, de fundamentul unui stil de reprezentare de factură tectonică, aşa cum îl întîlnim în secolul al XVI-lea, dar îl opunem celui atectonic din secolul al XVII-lea.« *(K.G.* 133).

Nu există cuvîntul, fiindcă nu există problema. Căci oricît s-ar fi străduit Wolffîin să nu facă altceva decît să descrie lucrurile, formulări care spun că peisajele atît de serios

construite ale lui Ruisdael ar fi în esenţă determinate de intenţia de a înstrăina imaginea de cadrul ei *(KG.* 141); că la Rubens distanţările figurii de cadru nu rnai contau ca valori constitutive ale imaginii (151); că orizontul tablourilor lui Ruisdael nu acţionează ca valoare tectonică: nu trebuie pentru aceasta decît să percepi vastitatea nemărginită a spa-

ţiului, pentru care nici o ramă nu ar mai a-
vea semnificaţii (255) —; sînt formulări care
în acest fel privesc în întregime noţiunea de
„caracter închis" în sensul ei calitativ. „Nu
se poate descrie o formă, fără ca judecăţi a-
supra calităţii să şi pătrundă în descriere o-
dată cu ea. *(Schr.* 173). Sub denumirea de
„nemărginire barocă" îşi făcea loc acea de-
valorizare care fusese astfel formulată în
„Renaşterea şi Barocul": „Perfecţionarea este
media exactă dintre prea mult şi prea puţin.
Pentru o artă amorfă nu există delimitare şi
nici expresie exhaustivă si concluzivă." *(R.B.*
73)
Conceptul „spaţialităţii" a fost divizat în de-
terminările parţiale ale „suprafeţei" şi „adîn-
cimii". Dar şi aici sfera valorică a fost numai
în aparenţă părăsită în favoarea unei pure ca-
racterizări. Privind lucrurile mai îndeaproape,
rezultă că în arta clasică spaţiul şi suprafaţa
sînt puse de acord — cu totul încă în sensul
„concepţiei despre relief" a lui Hildebrand;
barocul, dimpotrivă, conferă valabilitate, uni-
lateral, aspectului spaţialităţii: deci tocmai a-
cea treaptă a dezvoltării artistice care s-a in-
stalat în deplina posesie a mijloacelor spaţiale
ale imaginii — secolul al XVI-lea — recu-
noaşte îngemănarea planimetrică a formelor;
în timp ce în secolul al XVII-lea acest princi-
piu al compoziţiei plane este părăsit în fa-
voarea celei mai autentice compoziţii în adîn-
cime. *(K.G.* 80)
Sub aspectul acesta de unitate a contrariilor
arta clasică a făcut obiectul mai multor puncte
de vedere. Referitor la raportul dintre părţi şi

întreg se spune: „Abia atunci cînd întregul
a devenit sistem, ca rezultat al unei totalizări
coerente, se putea trezi sentimentul diferen-
ţierii părţilor şi numai în interiorul unei uni-
tăţi strict coerente putea forma fragmentară
să evolueze spre efectul autonom." In plină
Renaştere compoziţia înseamnă „unitate, sis-

tem, definire a contrastelor care, cu cît îşi afirmă mai vizibil raporturile reciproce, cu atît sînt mai puternic resimţite ca fragmente cu semnificaţie integratoare." *(K.G.* 193, 194) Barocul potenţează unilateral momentul unităţii, susţinut fiind de un sentiment general „al cufundării singularului în întreg". *(K.G.* 197)

Wolfflin postula conceptele de „riguros" şi „liber" ca „aproximativ sinonime" cu „forma închisă" şi „forma deschisă". *(K.G.* 133). Lucrurile nu au rămas însă la stabilirea acestei polarităţi. Clasicul însuşi este în acelaşi timp riguros şi liber: arta a devenit abia atunci severă cînd a ajuns la deplină libertate, în secolul al XVI-lea (comp. *K.G.* 155). „Abia acolo unde singularul acţionează ca parte necesară a întregului, se poate vorbi de integrare organică, şi abia acolo unde singularul, legat de întreg, este resimţit totuşi ca membru cu funcţie independentă, conceptul de libertate şi autonomie capătă sens. Acesta este sistemul formal clasic al secolului al XVI-lea . . ." *(K.Cr.* 171) „Cu cît sistemul este mai coerent, cu atît este mai pregnantă autonomia părţilor în interiorul lui." *(K.G.* 200) Barocul este unilateral liber.

Cu noţiunile de „linear" şi „pictural" Wolfflin s-a îndepărtat de sfera conceptuală a „artei clasice" şi astfel, de universul gîndirii lui Hildebrand. (Conceptul „picturalului" mai fusese abordat în profunzime de Wolfflin şi în lucrarea „Renaşterea şi Barocul.") în acelaşi timp el se apropiase acolo cel mai mult de conceptualitatea lai Riegl. Este de presupus că polaritatea „tactil" — „optic" propusă de Riegl

111

nu a rămas fără influenţă asupra gîndirii lui Wolfflin. In introducerea la „Conceptele fundamentale ale istoriei artelor" Wolfflin releva în mod expres cele două noţiuni a căror „eficientă ar fi fost marcată" de Riegl. *(K.G.* XVIII).

„Privind lucrurile în ansamblu, evoluţia de la

linear la pictural înseamnă înaintarea de la o înţelegere tactilă a obiectelor în spaţiu spre un mod de a privi care a învăţat să aibă încredere în simpla impresie oculară; cu alte cuvinte înseamnă renunţarea la tactilitate în favoarea înfăţişării pur optice." *(K.G.* 247)
In „Renaştere şi Baroc" se spunea: „Arhitectura severă îşi exercită efectul prin ceea ce *este,* prin realitatea ei materială, în timp ce arhitectura picturală prin ceea ce *pare,* prin impresia mişcării." *(R.B.* 16)
în principiu, cu această disjuncţie totul era deja anticipat. Şi totuşi: relaţia expresă dintre „tactil", „existenţă" şi „obiectivitate", în opoziţie cu „aparentul pictural", oricît ar fi fost de la îndemînă, nu se găseşte încă în „Renaşterea şi Barocul". Fără Riegl problema acelei relaţii nici n-ar fi putut fi pusă. Acum venea Wolfflin cu formularea lui: „Există un stil, care în esenţă avînd o notă obiectivă, concepe lucrurile conform raporturilor ferme dintre ele, perceptibile pe cale tactilă şi pe această cale vrea să le asigure efectul; dar există, la polul opus, un stil, care, gîndit mai subiectiv, pune la baza reprezentării o imagine în care vizibilul se oferă privirii ca real şi adesea nu mai are decît prea puţină asemănare cu reprezentarea noastră privind configuraţia reală a lucrurilor . . . Una este o artă a existentului, cealaltă o artă a aparentului." *(K. G.* 23) Una vrea să justifice „experienţa tactilă a existentului", cealaltă surprinde „pura aparenţă în mişcare a universului." *(K.G.* 33)
In ceea ce priveşte identificarea „tactilului" cu „existentul" şi cu noţiunea de „obiectiv" îşi păstrează valabilitatea observaţia făcută
112
împotriva afirmaţiilor lui Riegl cu privire la sfera simţului tactil.
Preluînd opiniile lui Riegl, Wolfflin intră în acută contradicţie cu teoria lui Hildebrand si cu propriile expuneri, influenţate de această teorie, din „Arta Clasică". Pentru Hilde-

brand, precum s-a mai arătat, felul în care se înfăţişează reprezentarea artistică, „modul ei de acţiune", era inextricabil legat de impresia imaginii văzute de departe. „Forma existentă", realul „obiectiv" încarnat în lucruri, în schimb, se deschide simţului tactil şi privirii tatonante. „Forma existentă" este non-artistică. „Ea se defineşte drept forma pe care obiectul o are în realitate sau pe care noi o postulăm ca aparţinînd obiectului." Ea poate fi „obţinută cu certitudine numai prin actul privirii de aproape, adecvate imaginii". „Atunci cînd extrag din forma activă numai forma existentă ca un rezultat al aceleia, nu sînt decît un om al practicii cu interese plastic-topografice. Deîndată însă ce reţin un efect formal, deci o anume impresie vizuală... în scopul reprezentării formale, ca imagine a unui mod de existenţă, atunci am procedat artistic, am dezvoltat o impresie, care, ca imagine, prezintă o ecuaţie a formei. Elementul artistic începe abia cu această ecuaţie sau valorizare artistică a formei să se realizeze din unghiul de vedere al ecuaţiei. .. Nici arhitectul, nici sculptorul nu este artist în măsura în care construieşte o formă în sine reală, o formă existentă ca atare, ci abia atunci cînd o concepe apreciind-o pe criteriul impresiei optice şi o reprezintă aşadar ca o formă activă, de efect..." („Problema formei": 132, 133, 134, 135).

Acestea le scria un *sculptor.* După părerea mea, adezivă, este astfel combătută concepţia care atribuie purului simţ tactil capacităţi artistice:.[34]

De acord cu această idee în lucrarea „Arta clasică" Wolfflin lega compoziţia clasică de

113

experienţa privirii de la distanţă, opunînd-o „modului de a privi lucrurile în detaliu, de a tatona ragmentarul", practicat în secolul al XV-lea. *(K.K. 261)* Acum însă, despre „stilul linear" al secolului al XVI-lea spunea: „Con-

turarea unei figuri printr-o linie precisă şi egală mai poartă cu sine ceva din cuprinderea tactil-corporală. Operaţia pe oare o execută privirea se aseamănă cu cea a unei mîini care ar pipăi un trup de-a lungul său. . ." *(K.G.* 23) Nici opoziţia dintre „linear" şi „pictural" nu putea să se sustragă sferei de valorizare. Nu numai contrastul dintre „existenţă" şi „aparenţă" are un evident accent valoric, dar şi în descrierile de imagini Wolfflin lasă mereu să pătrundă aprecieri negative asupra barocului, aşa de pildă cînd vorbeşte despre .,liniile dezordonate", despre „distrugerea liniei", despre „semnele înstrăinate de formă", despre „devalorizarea suprafeţei" în secolul al XVII-lea. *(K.G.* 33, 36, 48, 100)

Ezitarea din „Conceptele fundamentale ale istoriei artelor" între ideea de certitudine a valorii şi neutralitate a valorii apare şi mai clar atunci cînd se acceptă afirmaţia lui Wolfflin că „între secolul al XV-dea şi secolul al XVI-lea există în fapt o deosebire calitativă". *(K.G.* 14) Cu aceasta rămîne valabil punctul de vedere din „Arta clasică" unde între secolul al XV-lea şi secolul al XVI-lea se făcea o diferenţiere, asemănătoare celei pe care Hildebrand o făcea între natură şi artă. Pe de altă parte, momentele axiologice ale „vizualităţii artistice" hildebrandiene sînt înlăturate în favoarea „schemelor optice" care ţineau să pară neutre, chiar dacă nu ajungeau să atingă acest ţel.

Caracterul normativ al vizualităţii artistice care impunea mereu aceleaşi cerinţe artistice, a dispărut. Pe locul central era plasat acum, ca purtător de legitate, „procesul psihologic raţional", evoluţia: aceasta apare, în mod misterios, abia în jurul lui 1500 şi îşi continuă dru-

mul pînă la capăt în acelaşi mod legic ca şi în alte cîteva împrejurări anterioare, spre a-1 relua după 1800.

Autonomia artei, pe care Wolfflin, urmîn-

du-l pe Hildebrand, vroia s-o consolideze în şi prin istoriografia de artă, nu s-a lăsat cucerită de pe poziţiile „,schemelor optice". Mai curând se poate spune că prin acestea s-a atribuit artei un proces de evoluţie străin de eia.

IV

Eforturile lui Wolfflin de a preciza un concept descriptiv, istoric al stilului demonstrează exemplar dificultatea de a identifica, la o dimensiune concomitent estetică şi istorică, cum este stilul, concepte care să rămînă într-un fel oarecare relevante din punct de vedere artistic înlăturînd totuşi orice legătură normativă cu o *anume* formă de artă, care să vrea mai curînd să înţeleagă operele în contextul istoriei de artă ca *întreg.* Această dificultate este de neînlăturat, iar problema insolubilă. *Nu există nici un punct din care contemplarea sau evaluarea tuturor operelor de artă să fie posibile, care să poată fi dedus din ansamblul istoriei şi din care să fie posibilă abordarea adecvată a fiecărui creator în parte.* In încercarea de a atinge acest punct inexistent se pierd din vedere opere şi se optează pentru un proces evolutiv lipsit de sens. Numai o meditaţie asupra esenţei artei poate să arate ceea ce este într-adevăr artă în şi dincolo de transformările ei istorice. O astfel de meditaţie trebuie să includă reflexia filozofică. Această problemă a esenţei artei este evident alta decît problema istoricităţii faptelor. Comparate cu şovăitoarele şi diferenţiatele conţinuturi conceptuale ale teoriei wolfflinienе, definiţiile lui Riegl sună univoc, dar cam

grosolan croite. Ele pretindeau că pot recepta complet înţelesul unui conţinut artistic. Cu teoria lui Wolfflin devine limpede în ce fel conţinutul artistic se sustrage tot mai mult conceptualizării stilistice descriptive.

In „Renaşterea şi Barocul", Wolfflin îşi asuma sarcina de a reuşi „o incursiune în viaţa

interioară a artei". *(R.B.* IX) Scopul „Artei clasice" a fost să „releve conţinutul artistic al clasicităţii italiene". *(K.K.* VIII) Cartea despre Diirer se numea programatic „Arta lui Albrecht Diirer". „Conceptele fundamentale ale istoriei artelor", dimpotrivă, deosebesc analiza expresiei şi a reprezentării de analiza calităţii operei. *(K.G.* 11) Prin aceasta „problema supremă a artei", „problema calităţii" era despărţită de rest (comp. *Schr.* 161), „esenţa creaţiei artistice rămînea încă de necuprins în cuvinte". (G. 8) Iar în ultima carte a lui Wolfflin „Italia şi sentimentul german al formei" (şi aici titlul însuşi este semnificativ) nu trebuia „să fie vorba de opere artistice singulare, ci numai de simţul elementar al formei; nu despre artă ca atare, ci, numai, despre premisele artei". *(I.F.* 8).
Aceste rezerve conştiente ale lui Wolfflin sînt rnărturla ştiinţei lui despre esenţa artei: arta există prin opera singulară, nu în general; o ştiinţă pe care Riegl nu ajunsese să o exprimle.
Se naşte întrebarea: dacă opera de artă rămâne astfel de necuprins pînă la urmă, atunci la ce bun tot efortul în jurul problemei conceptelor stilistice, al conceptelor fundamentale ale istoriei artelor? Faptul că în evoluţia stilurilor se revelează legităţi ar fi numai una din motivaţii. Alta ar fi că şi acolo unde conceptul de stil renunţă la cerinţa normativă, nevrînd decît să descrie, el păstrează o *coloratură valorizantă* lucrînd în spiritul „unităţii",

spre care rămîne să se îndrepte în mod constant'.
Ca garant al unităţii conceptul de stil este polemic opus prezentului divizat, ferfeniţit. Avantajul pe care acesta l-ar putea avea faţă de trecut ar fi, în cel mai bun caz, „multilateralitatea". Căci „unitatea" unui stil nu este întotdeauna desprinsă de riscul „unilateralu-
Deja în „Renaşterea şi Barocul" se spunea:

„Este de la sine înţeles că un stil se poate
naşte numai acolo unde funcţionează un pu-
ternic simţ al prezenţei corporale, de un fel
sau altul. în vremea noastră acest simţ lip-
seşte cu totul." *(R.B.* 62) Mai tîrziu, în „Arta
clasică" se afirma: „în vremea noastră stilu-
rile se schimbă aşa oum, pentru o mascaradă,
se probează un costum după altul. Această
dezrădăcinare a stilurilor datează însă numai
de la începutul secolului nostru şi, de fapt,
noi nici nu am mai avea dreptul să vorbim
despre stiluri, ci doar despre mode." *(K.K.*
229) Iar în „Conceptele fundamentale ale is-
toriei artelor", Wolfflin declara: „nimic nu in-
dică mai convingător opoziţia dintre arta ve-
che şi arta actuală decît unitatea în modul de
a privi de atunci şi diversitatea modurilor de a
privi de astăzi. într-un fel unic pînă acum în
istoria artei, aspectele cele mai contradictorii
par a fi capabile de a se împăca între ele.
Coexistă entuziasmul pentru scena în relief cu
edificarea unei arhitecturi a efectelor baroce
de adîncime. Arta plastic-lineară este la fel de
preţuită ca şi cea picturală, oare îşi îndreaptă
atenţia numai spre impresia vizuală, spre op-
tica pură. Orice lucrare de grafică ne arată că
desenul parcurge aproape toate variantele po-
sibile. Ce mai înseamnă în comparaţie cu a-
cestea una sau alta din puţinele direcţii di-
vergente din trecut! Numai o epocă în miezul
ei istorică a putut dezvolta atîta generozitate
a înţelegerii. în schimb pierderea de forţă, în
comparaţie cu vigoarea unilaterală din vre-
117
murile revolute, este incomensurabilă. Este o
misiune frumoasă a istoriografiei de artă ştiin-
ţifice aceea de a păstra vie cel puţin ideea u-
nei astfel de viziuni unitare, de a depăşi hao-
sul născător de confuzii, aducînd ochiul în si-
tuaţia unor raporturi certe şi clare cu vizi-
bilul. Spre acest ţel se îndreaptă cartea de
faţă." *(K.G.* X)
De aici rezultă că istoriografia de artă ca

istorie a stilurilor îşi asumă responsabilitatea de a pleda pentru unitatea din trecut. Sarcina respectivă stă în depăşirea „haosului născător de confuzii" al artei actuale. în acelaşi timp, ca ştiinţă istorică, ea se află dincolo de acea unitate din trecut: „numai o epocă în miezul ei istorică" putea să ajungă la o asemenea „diversitate de forme ale vizualităţii." Diversitatea prezentului, păgubitoare pentru artă, este o condiţie de existenţă a istoriografiei ştiinţifice de artă. „Haosul" totuşi nu poate să-i strice acesteia cu nimic; ea este chiar capabilă să-l înfrîngă.

Această istoriografie ştiinţifică de artă se situează, aşadar, *mai presus* de artă; nu numai deasupra celei actuale, ci şi deasupra celei din trecut. Astfel se arată capabilă, ea însăşi scutită fiind de orice condiţionare a istoricităţii, să recunoască drept necesare condiţionările istorice ale artei vechi.

„Fiecare artist se află pus în faţa unor capacităţi optice existente, de care rămîne legat. Nu orice este posibil oricînd." *(K.G.* 11) Ştiinţa stă, în această privinţă, mai bine decît arta, căci „numai istoricul se izbeşte de acele „bariere optice" care îngrădesc fiecare epocă." (G. 20) „A fost necesar un Michelangelo, pentru ca potenţialul evoluţiei istorice să poată fi valorificat." (G. 14) Istoriografia ştiinţifică de artă recunoaşte o lege a evoluţiei în sine. Niciodată Wolfflin, dealtfel tot atît de puţin ca şi Riegl, nu şi-a pus problema cum ar fi posibil ca acest punct aflat dincolo de condiţionarea istorică să fie atins tocmai prin

mijloacele reflecţiei istorice. Din nou, devine valabilă ideea că numai în interiorul unei absorbţii metafizice a realului, inclusiv a artei şi istoriei, de către conştiinţa absolută, numai în interiorul sistemului hegelian, ar putea fi plauzibilă o asemenea încercare. Nu este în vreun fel de înţeles cum barierele „optice", —: în sensul perceptibilităţii — ar putea vreodată

să fie înlăturate de cunoaşterea istorică. Ele sînt tot atît de puţin clarificabile prin cunoaştere pe cît este impulsul surd al voinţei de artă formulată de Riegl. Dacă Wolfflin înţelege, totuşi, barierele „optice" în sensul vizualităţii artistice, atunci îi acordă istoricului de artă o capacitate artistică mai mare decît au avut-o chiar cei mai valoroşi artişti. Privirea „receptivă" ar vedea mai departe decit cea „productivă", ar desluşi barierele trasate dintotdeauna privirii productive şi astfel s-ar afla mereu dincolo de acele limite: deoarece „în conştiinţa delimitării se află şi posibilitatea de a se trece dincolo de ea." (Hegel) Nu numai dincolo de o barieră sau alta ar trece istoria artei înţeleasă ca istorie a stilurilor, ci dincolo de toate, devreme ce pretinde că a recunoscut legea însăşi a evoluţiei.[35]
Astfel istoria stilurilor se ştie instalată într-un teritoriu supraistoric şi în posesia unui sistem al tuturor posibilităţilor. Aici teoria lui Riegl şi Wolfflin se suprapun.

Cele cinci perechi de concepte fundamentale ale istoriei artelor, deşi nu sînt deduse dintr-un principiu unic, ^mtr-o gîndire orientată kantian, ele ar trebui să apară ca şi cum „ar fi adunate în grabă" *(K.G.* 244), se întâlnesc totuşi într-un punct unic, „fiind rădăcini diverse ale aceleiaşi plante sau, altfel spus: ele exprimă pretutindeni unul şi acelaşi lucru văzut din puncte de vedere diferite." *(K.G.* 117) In faţa acestui sistem conceptual (sau organism al conceptelor), operele de artă se înfăţişează de fiecare dată numai ca nişte realizări caracteristice, dar parţiale; ele

sînt particulare în raport cu această „supraoperă de artă" a teoriei istoriografice d'e artă: sînt lineare sau picturale, sînt plane sau spaţiale, statice sau în mişcare . . .

Adevărat es»te contrariul. Opera de artă uneşte în ea ceea ce, conceptual, este divergent. „O operă de artă desăvîrşită cuprinde

toate însuşirile care altminteri sînt distribuite separat." (Goethe, „Despre Laocoon")[3*5]

SIMBOL

Cu mult mai important şi mai bogat în semnificaţii este conceptul „simbolului". Dacă termenul „stil" înseamnă în primul rînd unitate în diversitatea înfăţişărilor si continuă să rămînă legat de acestea chiar şi atunci eînd, pentru „tălmăcirea" lor trebuie recurs la ceea ce se află dincolo de ele, în „spatele" lor, în „simbol" legătura dintre fenomen şi ceea ce se află dincolo de el devine tematică şi vor trebui surprinse tocmai elementele care se sustrag fenomenalizării.

I

Prin eîteva definiţii vom încerca să redăm conţinutul conceptual al noţiunii de „simbol". Le extragem din bogatul material pe care Max Schlesinger l-a adunat pentru a alcătui istoria acestui termen şi a configurării lui conceptuale.[1]

„Trei semnificaţii principale ale verbului aufj.pdcXXeiv (a simboliza) şi <T>j[zŞâXXeo!}oa se constituie în acelaşi timp ca rădăcini ale unei întregi serii de concepte, pe care vechii greci le asociau ou „simbolul" (<rup.poXov) lor. Mai întîi verbul au^ŞâXXeiv : a uni, a lega, a reuni cele despărţite; apoi CTUfj.(3âÂXe<7&ca •. a te întîlni cu cineva ... a duce tratative cu ci-

sînt particulare în raport cu această „supraoperă de artă" a teoriei istoriografice de artă: sînt lineare sau picturale, sînt plane sau spaţiale, statice sau în mişcare .. .

Adevărat este contrariul. Opera de artă uneşte în ea ceea ce, conceptual, este divergent. „O operă de artă desăvîrsită cuprinde
toate însuşirile care altminteri sînt distribuite separat." (Goethe, „Despre Laocoon")[3*5]

SIMBOL

Cu mult mai important şi mai bogat în semnificaţii este conceptul „simbolului". Dacă termenul „stil" înseamnă în primul rînd unitate în diversitatea înfăţişărilor şi continuă să rămînă legat de acestea chiar şi atunci cînd, pentru „tălmăcirea" lor trebuie recurs la ceea ce se află dincolo de ele, în „spatele" lor, în „simbol" legătura dintre fenomen şi ceea ce se află dincolo de el devine tematică şi vor trebui surprinse tocmai elementele care se sustrag fenomenalizării.

I

Prin cîteva definiţii vom încerca să redăm conţinutul conceptual al noţiunii de „simbol". Le extragem din bogatul material pe care Max Schlesinger l-a adunat pentru a alcătui istoria acestui termen şi a configurării lui conceptuale.[1]

„Trei semnificaţii principale ale verbului CTujj.pâXXeiv (a simboliza) şi CTDfxŞâXXeo&oa se constituie în acelaşi timp ca rădăcini ale unei întregi serii de concepte, pe care vechii greci le asociau ou „simbolul" (crufxŞoXov) lor. Mai întîi verbul aufi[3<xXXeiv : a uni, a lega, a reuni cele despărţite; apoi <ru;j.pâXXe(7a-ca: a te întflni cu cineva ... a duce tratative cu ci-

neva, a încheia o alianţă; în sfârşit: a confrunta părerea proprie cu un caz existent (la îndemână), a presupune, a conchide, în special a căuta să ghiceşti tâlcul unei enigme; de aici şi utilizarea termenului mai ales în vocabularul interpretării divinatorii a limbajelor zeilor şi a profeţilor."[2] TO <ru(j.poÂov indică între altele semnul de recunoaştere care rezultă din

evidenta îmbinare a două jumătăţi în întregul lor originar. Indică semnul de recunoaştere a unei autorităţi, — simbolul stăpînirii; desemnează anume cuvinte şi organizări de cult. Simbolum se numeşte şi crezul creştin; „simbolică" este prezentarea comparativă a opoziţiilor dogmatice dintre confesiuni.[3]

Kant a tratat în paragraful 59 din „Critica facultăţii de judecare" „despre frumuseţe ca simbol al moralităţii". Prin „simbolic", filosoful înţelegea un mod de reprezentare *intuitiv,* dar *indirect,* deci un mod de a privi lucrurile care prezintă conceptul numai printr-o analogie.[4]

Datorită lui *Friedrich Creuzer* noţiunea de simbol a dobândit acea adîncime şi extensie, care au fundamentat însemnătatea acestei noţiuni în .secolul al XlX-lea, în calitate de categorie estetică şi istorică. „Adevărul" scria el, „atunci cînd este vorba de o imagine vizuală, îşi atinge cel mai sigur ţelul, dacă este concentrat în clipita unei priviri şi în miezul incandescent al instantaneităţii şi al evidenţei.. . In străvechea lui comuniune cu zeii, omul obişnuieşte să le surprindă manifestările în visele lui, în zborul păsărilor, în împrejurări ale jertfelor de animale, în adîncul pămîntului, în vîrf urile copacilor, ca şi în tot felul de alte semne neaşteptate . . ., viaţa animală şi vegetală, chiar şi piatra neînsufleţită devin învăţături simbolice ale unui adevăr moral; de aceea şi este atît de uşor posibilă transpunerea în imagine vizuală a unei maxime de înţelepciune. Sensul acestor modelări,

întipăriri, exprimări este cuprins în c^|j|3o?,ou ui atît de bogat în conţinut al grecilor antici. Numai ceea ce este cu adevărat important se" cuvine înveşmîntat cu demnitatea simbolului. Acolo unde presimţim sau ne temem de ceva,

ca şi ceea ce ne pune mult pe gînduri, ceea ce solicită întreaga fiinţă umană, ceea ce ne aminteşte de tainele existenţei noastre, ceea ce ne umple şi ne animă viaţa, legăturile şi raporturile cele mai scumpe, unirea şi despărţirea, iubirea şi ura, sau chiar şi acele situaţii de care depinde bunul mers exterior al întregii noastre vieţi —, acestea sînt lucrurile care au nevoie de simboluri. Simbolul vrea să spună multe şi trebuie să spună multe — fără ocoluri şi confuzie. El trebuie să se adreseze înţelegerii noastre în forme simple, mai ales în artă. Prin artă şi prin religie simbolul trebuie să cunoască expansiunea către infinit şi ieşirea din limite: astfel va avea un caracter mistic sau va deveni un simbol al divinului. El ne spune tot ceea ce este propriu acestuia: instantaneul, totalul, necesarul, impenetrabilul — ridicîndu-l pe treapta sa cea imai înaltă.
Cu acest unic cuvînt sînt desemnate manifestările divinului şi transfigurarea imaginii terestre".[5]
Pentru *Goethe,* în „simbol" ni se înfăţişează „universalul", de fapt, necuprinsul, incomprehensibilul, într-o scrisoare către Schiller, din 16 august 1797, Goethe aborda ideea „obiectelor simbolice": „acestea sînt cazuri ieşite din comun care, într-o caracteristică varietate, se oferă ca reprezentante ale multor altora, cuprind în ele o anume totalitate, pretind o anume înseriere, trezesc în spiritul meu elemente asemănătoare dar şi altele străine mie, şi astfel, văzute atît din afară cît şi dinăuntru, pretind unitate şi universalitate." De aici pornind conceptul se adânceşte ajungând la formularea din „Artă şi antichitate", în anul 1826: „Aceasta este adevărata simbolistică, în

care particularul reprezintă universalul, nu

însă ca vis şi umbră, ci ca revelaţie vie şi instantanee a necuprinsului."[6] Aşa ajungînd la cuvintele introductive din „încercare asupra unei teorii a presimţirii" (1825) spune: „Adevărul, identic cu divinul, nu se lasă niciodată cunoscut direct de noi: îl vedem numai în reflectarea lui, prin parabolă, prin simbol, uneori în înfăţişări singulare, alteori înrudite între ele; luăm cunoştinţă de adevăr ca formă de viaţă, incomprehensibilă, la a cărei înţelegere, dorinţa noastră nu poate renunţa totuşi niciodată."[7]

Hegel nu a urmat linia acestei extensii a sferei conceptului de simbol. Dimpotrivă el a delimitat conţinutul conceptual şi prin aceasta a dat stabilitate cuvântului de simbol. Determinîndu-1, a păstrat concluziile lui Herder şi Creuzer. Pentru *Herder,* simbolul îşi limita istoriceşte semnificaţia la perioada de început a istoriei omenirii. Astfel se spunea despre hinduşi, oare se menţineau pe această treaptă de început: „zeii lor îşi aveau originea în anume concepte simbolice, care se păstrau şi în monumente, ca simboluri, tocmai de aceea restrîngînd puternic spaţiul artei."[8] Căci: „în faţa unui simbol, fie el consacrat ariei religioase, organizării politice sau istorice, arta apare ca o slujitoare, ca un ajutor în vederea unor scopuri extranee ei."[9] Din acest punct de vedere Hegel a preluat definiţia dată de Creuzer simbolului: „incongruenţa dintre esenţă şi formă", „bogăţia conţinutului în raport ou expresia lui."[10], spunînd: „simbolul, în înţelesul în care folosim aici cuvîntul, se constituie, conceptual vorbind, ca şi sub aspectul istoric, ca un început al artei şi trebuie privit, aşa zicînd, doar ca o fază premergătoare artei, existentă în principal în Orient şi care, abia după multiple treceri gra-

date, transformări şi intervenţii, conduce la
realitatea autentică a idealului ca formă clasi-
că de artă." In forma de artă simbolică „ideea
124
îşi caută încă modul ei autentic de expresie
artistică, deoarece se află ea însăşi în stare
încă abstractă, imprecisă, şi de aceea nici nu
are prin sine şi în sine o înfăţişare adaptată
scopului, ci se găseşte în stare de opoziţie cu
lucrurile din natură, exterioare ei însăşi, pre-
cum şi cu întîmplările vieţii umane." Ideea
poate „cuprinde formele numai în mod arbi-
trar şi de aceea, în locul unei identificări to-
tale, ajunge doar la o semnalare şi un acord,
el însuşi încă abstract, între sens şi formă,
care în această întrepătrundere nici realizată,
nici realizabilă, scot în exidenţă dincolo de în-
rudirea lor, exterioritatea şi inadecvarea lor re-
ciprocă."
Ţara simbolului este Egiptul, „care îşi asu-
mă sarcina spirituală a autodescifrării spiritu-
lui fără însă a ajunge cu adevărat la o des-
cifrare. . . Tocmai prin instinctul şi impulsul
nesatisfăcute, de a exprima artistic această stră-
danie însăşi, de a da inferiorităţii formă şi de
a dobîndi conştiinţa propriei inferiorităţi ea
şi a inferiorităţii în general, doar cu ajutorul
unor figuri exterioare analoage, este caracteri-
zat Egiptul." „Operele artei egiptene, cu sim-
bolistica lor secretă sînt ele însele nişte enig-
me: enigma obiectivă însăşi. Drept simbol al
acestei semnificaţii specifice a spiritului egip-
tean putem să desemnăm sfinxul. El este oa-
recum însuşi simbol al simbolicului."
Simbolul „încetează de a mai fi simbol dacă
în locul unor reprezentări generale nedeter-
minate, abstracte, o individualitate liberă con-
stituie conţinutul şi forma reprezentării.. . Sem-
nificaţia şi reprezentarea concretă, interiorul
şi exteriorul, obiectul şi imaginea nu se mai

deosebesc atunci unele de altele şi nu mai apar, ca în simbolicul propriu-zis, în înrudirea, în analogia lor, ci ca *un singur* întreg, în care aparenţa nu mai are altă esenţă, şi nici esenţa altă aparenţă. Ceea ce trebuie arătat şi ceea ce este arătat se dizolvă într-o unitate concretă. în acest sens zeii greci, în măsura
125
în care arta greacă îi postulează ca indivizi liberi, conturaţi în autonomia lor, nu trebuie înţeleşi ca simboluri, ci există prin ei înşişi."[11]
Simbolul are caracter de imagine, de aceea este intuitiv şi perceptibil instantaneu. El deschide calea spre infinit, spre impenetrabil, este de necercetat şi reprezintă îndeosebi universalul, totalitatea. Pe de altă parte însă, esenţa şi forma nu se suprapun în simbol, conţinutul ajunge numai indirect, inadecvat la expresie.
Conţinutul lui spiritual este încorporat unui element extraneu, exterior, apropiat de natură, apare ca instinct obscur, impuls tatonant şi care încă nu a întîlnit lumina conştiinţei: pe fundalul acestei constelaţii de definiţii contradictorii de la începutul secolului al XlX-lea, se constituie conceptul de simbol în ştiinţa istoriografiei de artă.
Două formulări ale conceptului de simbol au devenit obligatorii pentru istoriografia de artă: pentru Aby Warburg conceptul de simbol formulat de Friedrich Theodor Vischer, şi pentru Erwin Panofsky cel al lui Ernst Cassirer.

II

Friedrich Theodor Vischer a pornit de la gîndirea lui Hegel. In a sa „Estetică sau ştiinţă a frumosului" (1847—1858) el atribuie simbolul, după cum o făcea şi Hegel, începuturilor artei. In textul cu titlul „Fantezia simbolică, precursoare a Orientului", se spunea: „dualistă şi fără autentică personalitate, la fel ca şi în-

tregul mod de a fi al Orientului. . . este şi fantezia lui." „Această fantezie *nu are încă* unitatea frumuseţii; este o fantezie imatură." Demersul ei este cel simbolic. Aici „ideea este prea vastă, imaginea prea limitată". „Simbolul este o imagine care, pentru fantezia confundînd inconştient lucrurile unele cu altele, exprimă,

prin legătura exterioară ou un oarecare punct de comparaţie, o altă idee decît cea care-i este imanentă."[12] Aici reapare deci formularea lui Creuzer despre „incongruenţa dintre esenţă şi formă" şi „prisosul conţinutului în comparaţie cu expresia lui", precum şi formularea lui Hegel despre „exterioritatea, ciudăţenia şi inadecvarea" dintre semnificaţie şi formă.

Ca şi Hegel, Vischer a lăsat să-i urmeze „fanteziei simbolice a Orientului", „idealul clasic al fanteziei greceşti" şi, apoi, „fantezia romantică". Spre deosebire însă de Hegel, Vischer a limitat domeniul acestei fantezii romantice la evul mediu. Perioada care a urmat el o numea „idealul modern sau fantezia subiectivităţii cu adevărat libere şi împăcate cu obiectivitatea". Semnul ei de recunoaştere ar fi despărţirea religiei de artă. „Această imensă pierdere este de fapt un imens cîştig, căci, după cum persoana care îşi atinge majoratul abia în lumea largă se simte acasă, şi acolo îşi împlineşte viaţa interioară ca libertate autentică, tot aşa îi este restituit şi fanteziei întregul univers primordial al materiei. "[13]

„Forma romantică de artă" însemna, pentru Hegel, în primul rînd arta creştină. Adevărul ei se dizolvă în filozofie, care, ca gîndire a absolutului, este teologie. Estetica nespeculativă, nemetafizică a lui Vischer a făcut din toată religia, din toate legăturile artei cu aceasta, din toate formele de gîndire speculativă asupra absolutului, un capitol

al trecutului.
In „Critica esteticii mele" (1866 şi 1873) Vischer socotea această utilizare îngustă a termenului de „simbolic" ca fiind nesatisfăcătoare,[14] şi adăuga o definiţie nouă, mai largă, pe care o va desăvîrşi în studiul de mai tîrziu intitulat „Simbolul" (1887).[15] Vischer pornea şi aici de la caracterizarea lui Hegel privind ideea de *inadecvare.* Această inadecvare dobîndea însă acum un înţeles ou totul diferit de cel hege-

lian. Vischer deosebea mai multe moduri ale legăturii dintre imagine şi sens. Legătura *obscură, lipsită de libertate* ţine de conştiinţa religioasă, de religiile naturale şi de creştinătate. In acest caz imaginea şi sensul se *confundă* între ele. Imaginea dobândeşte forţă *magică,* în schimb în mit, pe care Vischer în estetica sa, îl atribuise numai fanteziei antice greceşti, sensul şi imaginea se suprapun, dualitatea se anulează. De aceea nici nu s-ar putea vorbi aici, înţelegîndu-se astfel lucrurile, despre simbol. în altă privinţă reapare totuşi „madecvarea". Vischer scria: „Aici este necesar să deosebim cu exactitate între cel ce crede în mituri şi cel care, cunoscînd valoarea mitului, chiar fără să creadă propriu-zis în el, îl foloseşte ca motiv estetic în artă, poezie, ca podoabă a vieţii şi vorbirii. Pentru *credincioşii mitului,* zeii (alături de „genii", „duhuri" şi eroi de legendă) sînt fiinţe reale, iar acţiunile şi experienţele lor sînt istorie; pentru *ceilalţi,* lucrurile nu stau aşa; ei nu conferă mitului adevăr faptic, dar le place să se pună ipotetic în locul credinciosului, căci ei ştiu prea bine că numai printr-o astfel de credinţă pot lua naştere plăsmuiri atît de vii ale fanteziei; această „transpunere" noi o numim crez poetic, dar credinţa poetică nu este o credinţă propriu-zisă, istorică; dincolo de ea operează în conti-

nuare conştiinţa lucidă a faptului că acele plăsmuiri sînt opere ale fanteziei."

Această credinţă este „simbolică"; acum termenul îşi găseşte justificare; inadecvarea se reinstalează, deoarece această credinţă îşi extrage „semnificaţia din împletirea strînsă, deşi estetic vorbind frumoasă, cu imaginea unei persoane şi a unei acţiuni reale; în acest fel însă nu se mai suprapune cu acea imagine aşa cum se întîmpla în reprezentările credinciosului". Adevărul interior prezentat în imaginea mitică, „resimţită simbolic de necredincios", nu este un „adevăr obiectiv". Un „mit cîndva crezut care, fără o credinţă obiectivă, totuşi cu o

128

retranspunere vie în acea credinţă, este acceptat şi preluat ca aparenţă autonom estetică, însă nu goală de conţinut, ci plină de înţelesuri, trebuie denumit simbolic. .. Simbolicul ţine locul mitului pentru o conştiinţă liberă, cultivată."[16] Mitul devine simbolic prin discrepanţa sa faţă de conştiinţa sceptică, lucidă, liberă. în această discrepanţă realitatea şi adevărul mitului dispar, devenind doar emblemă estetică.

Un al doilea înţeles al „simbolicului" a fost obţinut de Vischer de pe poziţiile fundamentării psihologice. Simbolică era pentru el „empatia" prin care „cel ce contemplă recunoaşte în înfăţişările şi mişcările naturii stările sale de spirit, pasiunile sufletului său". Această „stare sufletească" este starea estetică. Aici se dezvăluie în raport cu „conştiinţa lucidă, liberă" o discrepanţă asemănătoare celei din relaţia cu mitul. Este desigur cert că „în clipele în care realizăm în reprezentarea noastră această înlănţuire simbolică, nu recunoaştem deloc că ea este doar simbolică. Insă numai din punctul de vedere al examenului analitic acest fapt poate fi o lipsă, o lipsă de cunoaştere. Pentru evaluarea pe criteriul fanteziei, al valorii

ei imaginative reprezintă, dimpotrivă, un mare avantaj, o energie a capacităţii imagistice."
Da, Vischer a şi mărturisit că: „Iluzia este aici adevăr, într-un înţeles mai înalt decît însuşi adevărul ou privire la care ne înşelăm. .. în spatele iluziei, justificînd-o, se află adevărul tuturor adevărurilor, şi anume că universul, natura şi spiritul trebuie, la rădăcina lor, să fie o *unitate* ..." Acest adevăr străluceşte însă numai în clipite, în starea de spirit estetică; nu poate să combată conştiinţa clară, n-o poate schimba. în comparaţie ou instantaneul dispoziţiei estetice, conştiinţa lucidă înseamnă permanenţă, sprijin, adevărată seriozitate a lucrurilor. Pentru conştiinţa liberă, „transpunerea propriului suflet într-un obiect oarecare este ... numai pe jumătate de luat în serios, numai

cu o seriozitate instabilă, serioasă doar în clipa stării de spirit estetic."[17]
Empatia îşi face loc în semiconştiinţă, este o „simbolistică obscură a sufletului". „întunecarea" lui Creuzer, „impulsul" lui Hegel supravieţuiesc aici. „însufleţirea naturii, involuntară şi totuşi liberă, inconştientă dar, într-un anume sens, totuşi conştientă, este actul de transfer prin care investim neînsufleţirea cu sufletul nostru şi cu dispoziţiile lui afective." „Acest transfer, această investire, această pătrundere a sufletului în formele neînsufleţite constituie obiectul esenţial al esteticii."[18]
O astfel de empatie corespunde unei nevoi a sufletului. „Trebuie să fie o condiţie a naturii sufletului omenesc faptul că poate să-şi transfere stările spre şi în forme de existenţă care în sine nu au nimic de-a face cu acele stări;" şi, continuă Vischer, „poetul a procedat conform acestei naturi."[19] Prin urmare: arta ia naştere din această necesitate naturală. Necesi-

tatea naturală se află dincolo de eroarea sau adevărul conştiinţei lucide: „noi ne putem înşela cu sistemul nostru de simboluri, acolo unde încercăm să-i dăm o formulare, dar aceasta nu ne poate împiedica să concepem lucrurile simbolic, deoarece sîntem nevoiţi s-o facem."[20] Un sistem de simboluri nu se lasă niciodată transpus în conştiinţa lucidă, iar procesul istoric care duce de la fantezia obscură, prizonieră, magic condiţionată a religiei, spre conştiinţa liberă, luminată nu-l poate anula. „Actul împrumutului sufletesc rămîne o nevoie naturală, o trăsătură specifică omului, chiar şi atunci cînd va fi ieşit de mult din faza mitică."[21] „Orice spirit viu îndeplineşte astăzi încă şi o va face şi în viitor acel act căruia zeii religiilor îşi datorează existenţa; deosebirea este doar aceea că plăsmuirile fanteziei noastre nu mai reprezintă pentru noi fiinţe reale. Cu atît mai puţin poate fi refuzată adevăratului artist şi poet, ca şi privitorului avi-

zat, forţa de a da o nouă viaţă şi acelor figuri ale mitului istoric în care nu crede cu adevărat, repetînd astfel actul cîndva împlinit al creării lor."[22]

în locul zeilor cu adevărat vii pentru credinţa mitică, a apărut astfel oarba nevoie naturală, elibertă de zei, a „empatiei" sufleteşti, care putea şi trebuia neîncetat să dezvăluie faţa iluzorie a „conştiinţei lucide", ceea ce nu înseamnă totuşi că această conştiinţă lucidă nu a rămas, în mod inevitabil, legată de obscura empatie. Tensiunea dintre empatia semiconştientă şi conştiinţa trează, lucidă, dintre imaginea estetică şi gîndirea conceptuală, devenea în aceste condiţii insolubilă. Este o tensiune care, cu accente variabile, rămâne proprie conceptului de simbol în oricare din versiunile sale.

Iluzorie devenea şi ceea ce Vischer prezen-
ta drept „adevăr al tuturor adevărurilor": a-
nume că „universul, natura şi spiritul tre-
buie să aibă o rădăcină *unică".* O adevărată
împăcare între spirit şi natură nu se reali-
zează aici, ca la Hegel sau Schelling; empatia
nu face decît să împrumute însufleţire unui
ceva care în sine este neînsufleţit.[23] însă con-
ştiinţa inexactităţii şi irealităţii unei astfel de
însufleţiri îşi făcea mereu loc: „Găsim în lu-
crurile exterioare o mimică asemănătoare celei
care ne aparţine, o instalăm în forme. Pe ca-
lea aceasta ne întîmpină, venind din afară,
„omul". îngăduim înfăţişărilor exterioare să ne
ofere propriul nostru suflet. Pură închipuire
toate acestea! Nu-i este propriu naturii să se
investească cu suflet.. . Apa şi pădurea, mun-
ţii şi norii nu au suflet, noi însă le implan-
tăm mimica noastră, şi prin ea sufletul nos-
tru".[24] Cu aceasta devenea şi arta iluzorie:
„In „Cîntul clopotului" Schiller spunea des-
pre căldura focului: «elementele urăsc alcă-
tuirile mîinii omeneşti». Afirmaţia este fru-
moasă, dar fundamental neadevărată. Elementele
nu urăsc şi nu iubesc. Aici se află şi acţionea-

ză poezia; aici sufletul, stările de spirit, pa-
siunile sînt transpuse în natură".[25] Unitatea
dintre natură şi spirit, a cărei cheie este arta,
starea de spirit estetică, este iluzie, „este pur
simbolică."

Vischer a găsit sprijin pentru această transfor-
mare a conceptului său de simbol în scrierea
lui Johannes Volkelt: „Conceptul de simbol în
estetica nouă" (Jena, 1876). Volkelt saluta căl-
duros extinderea conceptului de simbol, ini-
ţiată de Vischer în „Critica esteticii mele", ex-
tindere care însemna că simbolistica nu poate
fi limitată la domeniul religiilor naturale, ci
ar trebui privită ca „o formă permanentă, psi-

hic neceasară, general umană, întemeiată pe esenţa fanteziei". „Acest demers general uman al simbolizării are în comun cu formele acelei anumite trepte de cultură elementul obscur, aflat dincoace de conştinţă şi voinţă, acea certitudine şi intimitate a întrepătrunderii dintre imagine şi conţinut; se deosebeşte însă în mod esenţial de ea prin lipsa de conexiune religioasă, prin caracterul estetic *liber* al demersului".[26]

Realitatea credinţei apărea ca lipsă de libertate; se confirma legătura mai dură, pentru că este fără sens, cu oarbele necesităţi ale naturii. Intenţia lui Volkelt era să ajungă la „întunecatul teritoriu de graniţă şi trecere dintre natură şi spirit", care apare în semiconştienţă, inconştienţă, în vis: în vis sufletul creează în felul naturii.[27] Tocmai în domeniul frumosului îşi găseşte acest „fond obscur" al naturii justificarea, deoarece tocmai aici „este vorba despre faptul că spiritul uman, odată pătruns în formele naturii, se poate afla şi contempla pe sine."[28]

în acest fel simbolistica a ajuns să fie „un certificat al panteismului". Nu însă natura putea fi ridicată la rangul spiritului, ci tocmai invers: permanenta legătură retroactivă a spiritului cu puterea obscură a naturii a deve-

nit criteriul decisiv pentru principiul divin universal, experimentat în „incomprehensibil", „inexprimabil", „enigmatic". Volkelt făcea joncţiunea cu acel „simbol al simbolicului" al lui Hegel, sfinxul. Ceea ce pentru Hegel fusese o treaptă timpurie, depăşită, a uitării spiritului de sine însuşi, era preluat de Volkelt ca o necesitate de neschimbat. „Este oare omul modern, chiar atunci cînd se află pe culmea unei culturi dobîndite, în posesia nemijlocită şi sub toate aspectele clară şi transparentă a propriei

sale individualităţi? sau nu cumva este forul interior al fiecărui om mai curînd şi sub anume aspecte inaccesibil, de necuprins pentru propria-i gîndire şi înţelegere? şi astfel fiecare om îşi este sie însuşi o enigmă şi o taină?"[29] Este bine să fie aşa, căci tocmai această enigmă îndrumă spre „adîncimile de nepătruns", spre „izvorul fără nume al vieţii."

HI

„Conceptul de simbol este factorul prin intermediul căruia „estetica conţinutului" poate fi ajutată să obţină victoria asupra formalismului estetic."[30] Cu aceste cuvinte s-a îndreptat Volkelt împotriva cărţii lui Robert Zimmermann „Estetica generală ca ştiinţă a formei". In mod asemănător a criticat şi scrierea lui Konrad Fiedler „Cu privire la judecarea operelor de artă plastică." Dacă mai adăugăm şi faptul că Wolfflin, pentru interpretările asupra expresiei, din „Prolegomene la o psihologie a arhitecturii" şi „Renaşterea şi Barocul" — lucrări scrise în tinereţe — a găsit un sprijin atît în scrierea lui Volkelt cît şi în cărţi ca „Microcosmosul" lui Hermann Lotze (1858) şi „Despre simţul optic al formei" de Robert Vischer (1873)[31], cărţi pe care şi Volkelt le-a discutat aprobativ, atunci ne aflăm în faţa unui contrast fundamental între conceptul de stil şi conceptul de simbol; un contrast care arăta

altfel atunci cînd Wolfflin a abandonat teoria expresiei elaborată în scrierile sale timpurii, în favoarea teoriei lui Hildebrand despre vizualitatea artistică.

Conceptul de stil este prioritar îndreptat spre aşezarea fenomenelor senzoriale într-o anume ordine, fiind astfel un concept de orientare formal estetică, ceea ce devine evident în legătura lui Riegl cu Robert Zimmermann şi în relaţia ■— mai tîrzie — a lui Wolfflin cu

teoria lui Hildebrand despre arta ■— şi, prin aceasta, cu cea a lui Fiedler. *Conceptul de simbol* înseamnă „expresie", semnificaţie „sufletească" (ori „spirituală"), deci ancorare într-o estetică a conţinutului. Conceptul de simbol al lui Vischer şi Volkelt nu-şi contestă sursa provenită din estetica hegeliană.
Este necesar să dezvăluim caracterul unilateral al *ambelor* concepte. Hildebrand accentua pe bună dreptate faptul că, prin includerea „sentimentului vieţii" în „gestul expresiei" problema configurării artistice nici măcar nu era atinsă. Iar Wolfflin învăţase de la Hildebrand să judece arta pe „latura ei artistică" şi nu doar pe cea „a universalului uman".
Cu o astfel de distincţie între ceea ce este „general uman" şi „specificul artistic", Hildebrand şi Wolfflin au redus totuşi opera de artă la un simplu fenomen al „vizualităţii artistice". Obiecţia lui Volkelt împotriva acestei concepţii rămîne perfect în picioare. înainte de Hildebrand, Fiedler formulase o idee asemănătoare, dar în chip şi mai radical. După Fiedler, sensul şi sarcina artei se aflau numai în organizarea modului de a vedea, în dezvoltarea vizualităţii. Activitatea modelatoare, creatoare de reprezentări ale artistului nu era „nimic altceva decît o dezvoltare a procesului vizual", dezvoltare a ceea ce „îşi află începutul în percepţia oculară."[32] „Cu opera ele artă, activitatea modelatoare se încheie; conţinutul operei de artă nu este nimic altceva
134
decît însăşi configuraţia". Vizualitatea se află într-un contrast de neîmpăcat faţă de sentiment şi gîndire. „Oricît de paradoxal ar părea. . ., interesul faţă de artă începe abia în momentul în care se stinge interesul faţă de conţinutul de idei al operei artistice." „Interesul nostru afectiv este altul decît interesul mo-

dului vizual de a înţelege, şi dacă unul din ele trece pe primul plan, celălalt trebuie să se retragă." „Trezirea sentimentului, ca şi apariţia conceptului, indică de fiecare dată, punctul terminus al vizualităţii."[33] Aşa se face că „cel ce nu ştie, în faţa unei opere de artă, să se elibereze de interesele simţirii şi ale gîndirii. .. nu a ajuns nici măcar la punctul de plecare al artistului. . . şi nu poate dobîndi vreun acces la universul specific al conştiinţei artistice. . ." Cu această idee unitatea operei de artă era nimicită. Pentru Fiedler nu exista o unitate artistică rezultată din contopirea formei vizuale cu expresia sufletească şi conţinutul spiritual. „Strădania artistului nu se îndreaptă către o expresie în care să se unifice variatele interese ale simţirii şi gîndirii; o astfel de unitate nu există cu adevărat.. . Dimpotrivă, putem descoperi culmi artistice numai acolo unde interesul pentru dezvoltarea, realizată în cursul procesului modelator de forme, a purei reprezentări vizuale a întrecut interesul pentru modelarea unei creaţii plastice operată din alte puncte de vedere." Tocmai ere--aţiile artistice superioare excelează prin aceea că „în realizarea lor efortul de a înainta tot mai mult în dezvoltarea organizată a reprezentării vizuale a lăsat mult în urmă orice luare în consideraţie a unor valori de altă natură.[1'34]

Benedetto Croce a criticat pătrunzător *a-*< ceasta teorie a artei ca pură vizualitate formulată de Hans von Marees, Konrad Fiedler şi Adolf von Hildebrand. „Prin faptul că au reacţionat împotriva teoriei despre artă ca o problemă a sensibilităţii (această reacţie justi-

ficată fiind), au mers în cele din urmă pînă acolo încît au tăiat pur şi simplu legătura dintre artă şi sensibilitate; în felul acesta şi-au ur-

mărit în continuare metoda lor înşelătoare, care consta în a izola arta de toate celelalte manifestări ale spiritului, ameninţînd-o astfel cu distrugerea, şi totul numai din pricina aberaţiei de a fi crezut că tocmai prin acest procedeu vor putea împrumuta artei o viaţă *pură* în' abstracţia ei."[35]

A uni arta cu sentimentul, expresia şi semnificaţia spirituală, în opoziţie cu teoria mai sus expusă, este scopul unei înţelegeri a artei ca „simbol".

IV

Conceptul de simbol al lui Vischer a stat la temelia ştiinţei despre cultură a lui *Aby Warburg.* Edgar Wind a prezentat în felul următor această problemă[36]:

„Warburg şi-a elaborat armătura conceptuală prin studiul esteticii psihologice a timpului său, în primul rînd însă prin confruntarea cu estetica lui Friedrich Theodor Vischer. Studiul lui Vischer despre „Simbol", pe care Warburg îl citează încă de la prima sa scriere — o disertaţie despre Botticelli — şi pe care l-a citit şi recitit, l-a dus la regîndirea principiilor dezvoltate acolo, experimentate acum pe un imaterial concret precum şi la îmbogăţirea lor în continuare. De aceea, tocmai pornind de aici accesul la sistemul conceptual de ansamblu ni lui Warburg este cel mai simplu de dibăcit. Vischer defineşte simbolul mai întâi ca o legătură între imagine şi sens, folosind un termen de comparaţie, în care cuvântul „imagine" desemnează un anume obiect vizibil, iar cuvîntul „sens" un anume concept, indiferent de cercul de reprezentări de unde provine acesta." Trebuie să facem acum, după analizele precedente, precizarea că Vischer distingea trei

moduri principale ale legăturii dintre sens şi imagine. Prima, integrată total conştiinţei religioase, el o numeşte legătură „obscur-confuză". Warburg o va numi mai tîrziu „magic-asociativă." Imagine şi sens sânt unul şi acelaşi lucru.

Taurul — spune Vischer — devine, pe criteriul forţei şi potentei lui generative, simbolul forţei originare, în acelaşi timp confundîndu-se cu aceasta şi, drept urmare, fiind venerat ca sacru. Şarpele — exemplul îi aparţine lui Warburg — ca simbol al fulgerului, datorită asemănării dintre cele două forme şi periculozităţii acţiunilor lor, este prins şi luat în gură în cursul dansului şarpelui, dans care trebuie să conjure, spre a o provoca, fertilizanta ploaie de furtună. Da, substanţa concretă a simbolului unei puteri care poate fi fizic asimilată, va fi absorbită prin actul de a mânca şi a bea — simboluri ale apropierii.. . Faptul că învăţătura creştină cu privire la euharistie, la distribuirea pîinii şi vinului ca simboluri ale trupului şi sîngelui lui Hristos, aparţine în întregime acestui cerc de probleme, a fost accentuat de Vischer cu o deosebită insistenţă."[37]
„Tocmai aici însă, în interpretarea învăţăturii despre Cina cea de taină, problema începe să sufere disensiuni. Lupta în jurul întrebării dacă pîinea şi vinul *sînt* sau numai *semnifică,* în clipa distribuirii, trupul şi sîngele lui Hristos. . . indică o criză în care se ridică una împotriva alteia două concepţii diferite asupra esenţei simbolului: cea a asocierii magice, care pune semnul egalităţii între imagine şi sens, şi cea a disjungerii logice, în care ele devin termeni ai unei comparaţii. . ., simbolul, în sensul unei unităţi indisolubile între obiect şi semnificaţie, s-a transformat într-o alegorie în care cei doi termeni ai comparaţiei sînt opuşi unul altuia. Imaginea a ieşit din stadiul unei puteri cultice devenind semn al unui concept teologic. între aceste două extreme există însă o treaptă intermediară. Vischer o numeşte „treaptă a reţinerii". Ea apare acolo

unde nu există o credinţă propriu-zisă în însufleţirea magică a imaginii, dar se păstrează faţă de ea un ataşament strîns. Aici se află la mijloc acea fază critică, „unde simbolul este înţe-

les ca semn şi totuşi, ca imagine, rămâne ceva viu, unde surexeitarea sufletească, ţinută în tensiune între aceşti doi poli, nici nu ajunge să fie atît de concentrată prin forţa asociativă a metaforei încît să se descarce în acţiune, nici nu ajunge să se disloce atât de mult prin ordinea disociativă încît să se refugieze în concepte. Tocmai aici îşi are locul „imaginea" (in sensul de „iluzie" artistică).

Atît creaţia artistică, fixînd această stare intermediară în „iluzie", cît şi bucuria receptării artistice care, în contemplarea acestei „iluzii", trăieşte aceeaşi stare intermediară, recreînd-o, se hrănesc amîndouă — aşa susţine Warburg — din sursele celor mai obscure energii ale vieţii omeneşti, rămînînd înlănţuite şi ameninţate de ele chiar şi acolo unde — în mod trecător — o echilibrare armonioasă a putut să reuşească. O astfel de echilibrare este produsul unei confruntări, la care participă plenar omul, cu impulsul lui religios spre încarnare şi cu strădania spre luminarea intelectuală, cu instinctul apropierii şi voinţa de distanţare."[38]

Cu aceasta, Warburg, cu totul în spiritul lui Friedrich Theodor Vischer, fixa locul artei între zonele obscure, inconştiente, legate de natură, ale sufletului şi conştiinţa lucidă, liberă. între aceşti doi poli arta realizează un echilibru de moment. Pe schema unei astfel de polarităţi concepea Warburg şi istoria conştiinţei.

într-un preambul al disertaţiei sale *„Naşterea Venerei şi Primăvara* lui Sandro Botticelli.
O cercetare asupra reprezentărilor despre antichitate în Renaşterea italiană timpurie" (1893), Warburg îşi anunţa tema lucrării sale: ceea ce îl interesa, arăta el, era să urmăreas-

că pas cu pas „felul în care artiştii şi sfet-

nicii lor vedeau în „antichitate" un model care solicita dinamismul exterior potenţat al formelor şi se refereau la modele antice atunci cînd era vorba de a reprezenta accesorii în mişcare — de pildă drapajul şi părul." La acestea mai adăuga observaţia că „acest argument este cu atît mai de luat în seamă de estetica psihologică, cu cît aici, în cercurile artiştilor, se poate observa înţelegerea pe care o au pentru actul estetic al „empatiei" în devenirea sa ca forţă creatoare de stil." (G.S.5)[39]
Warburg făcea în acelaşi timp trimitere la Robert Vischer: la teoria despre simţul optic al formei, şi, cum s-a mai spus, la studiul lui Fr. Th. Vischer despre simbol.[40] Aceasta înseamnă că Warburg pornea de la aceiaşi autori de la care porniseră şi interpretările lui Wolfflin cu privire la fenomenul expresiei elaborate în lucrările „Prolegomene la o psihologie a arhitecturii" şi „Renaşterea şi Barocul". Ceea ce Wolfflin, sub impresia teoriei hildebrandiene de artă, a considerat că trebuie revizuit în acele interpretări, rămîne valabil şi pentru felul în care Warburg a pus problemele. Gestul expresiv, „mimica funcţională" în terminologia lui Hildebrand nu înseamnă încă formă artistic construită, ci numai un „mod de a fi", „o formă de a exista" nu vreo formă de efect artistic, ci doar expresie, şi încă nu impresie în sensul de imagine artistică.
Teoria lui Warburg despre artă era, în punctul ei de plecare, naturalist-psihologică. Aceasta este doar o consecinţă a fundamentării ei în teoria lui Vischer despre simbol: empatia reprezintă o desfăşurare arbitrară a semiconştientuiui, ea este „o simbolică obscură a afectului"; apariţia ei este o necesitate a naturii.
Exact în acelaşi sens îşi formulează Warburg cele patru teze ale sale: „Manipularea artis-

tică şi corolarele ei dinamizante se dezvoltă în „marea artă", autonomă, din imaginea dinamică a unei situaţii la origine văzută în rea-
139
litate în aspectele ei particulare. Imaginea încărcată de memoria unor situaţii dinamice generale şi receptînd, prin apercepţie, noi impresii, ulterior se va proiecta în opera de artă în mod inconştient luînd un contur idealizant, — Manierismul, sau idealismul artistic, este nu- i mai un caz special al reflexului automat al imaginaţiei artistice." (G.S.58)[41]

Un stil, „stilul ideal antic", se naşte ca reflex automat al imaginaţiei artistice, ca proiectare inconştientă a unei imagini care a memorizat o dinamică văzută cu adevărat! în acest fel empatia se dovedeşte a fi forţa creatoare de ştii.

Formele „accesoriilor în mişcare" despre care era vorba în studiul despre Botticelli şi desfăşurarea ulterioară a lucrărilor lui Warburg, au devenit, prin adîncirea reflexiei „formule ale patosului". ,,0 mimică patetic tensionată" îşi găseşte expresia în ele; antichitatea şi-a pus pecetea asupra lor şi oferă modele pentru orice reprezentare viitoare „a expresiei corporale sau sufleteşti tensionate". *(G.S.* 445, 447) Cuvîntul „patos" are aici înţelesul cel mai pregnant. Nu expresie, mimică în general, ci o expresie în care spiritul şi libertatea sînt dominante. Formula patosului este înainte de orice „o formă de expresie a celei nuai puternice trăiri erotice, ca şi a suferinţei teribile."[42]

Instinctul şi durerea înseamnă, pentru conştiinţa lucidă, liberă, experienţa limitei. în această idee subsistă încă ecoul „simbolicii obscure" a lui Vischer.

Nu pornind de la formulele patosului va putea fi înţeleasă o operă de antă în ansamblul ei; aceste formule constituie doar un repertoriu de motive. Ele nu sînt suficiente pentru o interpretare adecvată a operei ca univers autonom, închis în sine. Nici în intenţia lui War-

burg nu a stat, dealtfel, acest punct de vedere. Metoda lui se adresa istoriei culturii, nu istoriei artelor. Imaginea vizuală avea pentru el înţelesul unei funcţii în cultură. Drept mot-
140
to al disertaţiei sale oferea următorul **citat** din Dilthey: „Acest interes (pentru contemplarea artei) se leagă de problema funcţiei pe care o are arta în gospodărirea spirituală a vieţii umane." (G.S.307) Aşa se face că Warburg era la fel de atras de o imagine vizuală proastă, ca şi de una bună, „şi aceasta **din-**tr-un motiv pe care îl arăta el însuşi în mod expres, mai mult încă decît atît, susţinînd că o lucrare proastă este mai instructivă.. . Şi de ce? Pentru că în punctele care într-o operă nereuşită sînt mai evidente decît într-una reuşită, problemele întîmpinate de artist apar mai clar —, probleme, a căror structură complicată este mult mai greu de studiat într-o operă de valoare, deoarece aici artistul stăpâneşte uşor soluţiile, ca şi cum s-ar juca cu ele."[43] Warburg îşi concepea cercetările ca o contribuţie la încă nescrisa „istorie a psihologiei expresiei umane". *(G.S.* 478). Această psihologie pendula, conform schemei concluzive a conceptului de simbol la Vischer, între captivitatea magicului şi eliberarea prin raţiune. Warburg era în căutarea acelor figuri şi situaţii istorice, care au creat un spaţiu raţiunii şi libertăţii izvorîte din ea: el a fost un „iluminist."[44] Din această optică înţelegea el Renaşterea tîrzie: „Noul stil grandios, pe care ni l-a dăruit geniul artistic al Italiei, îşi avea rădăcinile în voinţa socială de a desprinde umianismul grec din „practicile" medievale, oriental-latine (magice). Cu această voinţă de a restitui antichităţii meritele ei şi-a început „bunul european" lupta pentru iluminarea minţilor." (G.S.479) Botticelli a fost cel oare a pregătit această libertate: cu tablourile sale venusiene — *Naşterea Venerei* şi aşa-numita *Primăvară* — Botticelli vroia să recucerească

libertatea olimpică pentru zeiţa de două ori înlănţuită în evul mediu, o dată sub aspect mitografic şi o dată sub aspect astrologie." *(G.S.* 478) Botticelli a introdus „idealul stilistic an-
141
tichizant al unei umanităţi mai înalte." *(G.S-* 476). Prin aceste afirmaţii, i se acorda artei lui Botticelli un rang mult mai înalt în 1912, decît în disertaţia din 1893.

Drept un eliberator îl considera Warburg şl pe Diirer: „actul cu adevărat creator care face din „Melancolia I" a lui Diirer o operă umanistă de consolare împotriva spaimelor saturniene, va putea fi înţeles abia atunci cînd această mitologie magică va fi recunoscută ca fiind de fapt, obiectul unei transformări spiritual-artistice.

Sumbrul demon al planetei, devorator de copii, de a cărui luptă, în cosmos, ou un alt stăpînitor de planetă ar depinde destinul făpturii înlănţuite, devine la Diirer — printr-o metamorfoză umanizantă — întruchiparea plastică a omului muncitor care gândeşte". Astfel „Melancolia" ajunge să fie „simbolul Renaşterii umaniste", în care străluceşte „noul ideal al energiei eliberatoare, conştiente, a omului activ modern." *(G.S.* 528, 530) In lupta împotriva încătuşării magice a astrologiei,, Diirer se întîlnea cu Luther, care respingea ca idolatrie pagină şi păcătoasă recunoaşterea părerii cu privire la caracterul suprauman, demonic al constelaţiilor. „Ne aflăm deja în conflict cu ele, pentru eliberarea intelectuală interioară şi religioasă a omului modern, fireşte însă că abia la începutul ei. . ." *(G.S.* 531)

Aceste configuraţii şi situaţii apar totuşi la Warburg doar ca perspective, în cel mai bun caz ca puncte culminante ale reprezentării. „Istoria acestui proces de eliberare n-a fost scrisă de Warburg. Pentru el, ea posedă, pe de o parte, un caracter sacru, iar pe de alta, este marcată de nuditatea unui ideal. Ţelul lui Warburg este să descrie, pornind de la în-

suşi mersul lui interior, actul eliberării elenicului din înlănţuirea elenistă, eliberarea Occidentului de duhul Orientului, frumuseţea e-
142
liberării individului din lanţurile cosmosului."[45]

„Atena ar vroi... să fie mereu şi din nou resmulsă Alexandriei" (G.S. 84). In acest „mereu din nou" sită tragismul. Eliberarea! deplină, eliberarea adevărată nu este cu putinţă. „O epocă, în care logica şi magia . .. înfloresc, grefate pe acelaşi trunchi, stă de fapt în afara timpului." *(G.S.* 491/492) Cercetarea asupra „prezicerii antice păgîne în cuvînt şi imagine în epoca lui Luther" era socotită de Warburg ca o contribuţie ai sa la lucrarea purtînd titlul „Despre lipsa de libertate a omului modern superstiţios" *(G.S.* 490), ca un document privind „istoria tragică a libertăţii de gîndire în Europa modernă." *(G.S.* 534)

Oricît însă ar fi resimţit Warburg, iluministul, aceste lucruri ca tragice, Warburg, „istoricul simbolului"[46] ştia multe despre necesitatea celor doi poli ai problemei. Empatia, capacitate cu forţă simbolizatoare a sufletului omenesc, era iremediabil legată de „iraţional", de obscurul impenetrabil. Reînvierea „antichităţii demonice" s-a realizat tocmai cu ajutorul funcţiunii „memoriei empatice a imaginii." *(G.S.* 534)

Pornind de la o astfel de înţelegere a lucrurilor, a formulat Warburg, în concluzia unui studiu tîrziu, despre „Astrologia orientalizantă" (1926), convingerea că „incontestabilitatea, mereu în creştere, a culturii europene ca rezultat al unor confruntări, este un proces în care, atît cît intră în discuţie încercările astrologice de orientare în univers, nu avem a căuta nici prieteni, nici duşmani, ci mai curînd simptomele unei oscilaţii spirituale, în sine totuşi unitară, dar pendulînd între doi poli diametral opuşi: de la practicile cultice la contemplarea matematică — şi înapoi." *(G.S.*

565) „înălţarea cu Helios spre soare şi coborârea cu Proserpina spre adîncuri sînt simbolice pentru cele două puncte de oprire care, în circuitul vieţii, se leagă inextricabil, la fel
143
ca şi, în actul de a respira, inspiraţia şi expiraţia . . ."[47]

Cu această *„teorie a polarităţii simbolului''^* Warburg gravita în spaţiul gîndirii lui Friedrich Theodor Vischer. Vischer se afla într-o dilemă de nerezolvat, între înalta preţuire pe care, pe de o parte, o acorda gîndirii filosofice, ostilă mitului, şi care în ultima fază istorică a făcut din om o fiinţă „cu adevărat liberă", „ajunsă la maturitate" simţindu-se acasă în univers" — şi, pe de altă parte, înţelegerea necesităţii naturale şi caracterului atemporal al „simbolicii obscure a sufletului."[49]

Warburg a transferat polaritatea simbolisticii asupra istoriei conştiinţei omeneşti. A rămas astfel nerezolvat conflictul dintre voinţa de iluminare raţională şi încătuşarea magică. Polii acestei tensiuni erau „supunerea în faţa destinului" şi „autodeterminarea."[50] Warburg n-a sesizat forţa spirituală, eliberatoare, demitologizantă a mesajului creştin.[51] La acest punct Warburg a rămas, deasemenea, în aria de gîndire a lui Vischer, care socotea creştinismul ca aparţinînd, fără nici un fel de circumstanţe atenuante, religiilor magice.

Destinul personal al lui Warburg, acest om eroic, liber, nu va fi abordat aici.[52] A fost un destin care l-a înălţat mult deasupra existenţei nedecis-greoaie, adesea ridicole a lui Vischer.[53] Lucrurile nu stau însă la fel în universul gîndirii. Convingerea despre zădărnicia aspiraţiilor omeneşti spre libertate, despre slăbiciunile raţiunii, care apărea aici sub forma unei resemnări cu greu mascată, îl lega pe Warburg de lumea ideilor lui Vischer. „Pesimismul estetic," care a stat iniţial la baza conceptului de simbol[54], a fost transferat de Warburg asupra istoriei. Aceasta i se înfă-

ţişa ca o „istorie a pasiunilor omeneşti, care, în înspăimîntătoarea lor simplitate — voinţa de a poseda, de a dărui, de a ucide, de a

niuri — rămîn mereu aceleaşi, într-o realitate existenţială doar aparent acoperită de civilizaţie; şi pe care, spiritul generator de formă trebuie, tocmai de aceea, să le dezvăluie, dar şi să le domesticească prin creaţii de cultură mereu reînnoite."[55]

Ernst Cassirer este fondatorul unei „Filosofii a formelor simbolice". în ciuda apropierii de Aby Warburg, conceptul de simbol elaborat de Cassirer se distanţează hotărît de cel al lui Warburg.

Cassirer vroia să dea noţiunii de „simbolic" accepţiunea lui cea mai largă. „Forma simbolică trebuie să desemneze oricare din acele energii ale spiritului, prin intermediul cărora un conţinut de semnificaţie spirituală este legat de un semn perceptibil senzorial, fiind intrinsec atribuit acestuia. Astfel ni se înfăţişează limba (vorbirea), universul mitic-religios, precum şi arta ca fiind, oricare din ele, forme simbolice specifice. Toate poartă impregnate semnele acelui fenomen fundamental care ne arată că niciodată conştiinţa noastră nu se mulţumeşte doar să primească impresii din afară, ci leagă orice impresie de acţiunea liberă a expresiei. Un univers de semne şi imagini se ridică în faţa a ceea ce numim realitatea obiectivă a lucrurilor, afirmîndu-se oa opusă ei, cu autonomă plenitudine şi forţă originară". „Prin urmare nu ceea ce simbolul înseamnă şi realizează într-o *anume* sferă particulară — fie în artă, în mit, în vorbire ... ne preocupă, ci mai ales întrebarea cît de mult o limbă ca întreg, un mit oa întreg, arta ca întreg, poartă în sine caracterul general al configurării simbolice."

Cassirer, în legătură cu originea şi definiţia simbolului, nota următoarele: „Istoriceşte se poate fireşte urmări felul în care concep-

tul de simbol s-a (maturizat cu încetul pînă a ajuns la această extensie şi generalitate a semnificaţiei sistematice. Rădăcina lui originară] s-a aflat în sfera religioasă; ei a rămas îndelungă vreme legat de ea. Abia recent a început să fie treptat transferat, în mod tot mai conştient şi mai decis, în alte teritorii şi atribuit, mai ales, domeniului artistic şi al contemplaţiei estetice. Goethe indică şi aici, în felul cel mai limpede, întorsătura decisivă a conştiinţei moderne ... La vîrsta de 75 de ani Goethe îi spunea încă lui Eckermann, că în tot cursul vieţii şi-a privit propriile acţiuni şi creaţii numai sub specia simbolului şi că pînă şi despre gîndul lui iniţial cel mai adîne, cel mai „autentic" pe care l-a elaborat vreodată, — ideea metamorfozei — ar vroi acum, după cum se exprimă şi într-o scrisoare către Zelter, să ştie că a fost înţeles numai simbolic. Astfel se închide pentru Goethe, în acest concept al simbolului, însuşi ciclul spiritual al existenţei sale; astfel este cuprins în acel concept nu numai ansamblul strădaniilor sale artistice, ci însuşi ansamblul fonmelor sale de gîndire şi de viaţă. Pornind de la Goethe şi păstrîndu-şi mereu aţintită privirea asupra lui, Schelling şi Hegel au cucerit apoi conceptul de simbol pentru estetica filosofică; prin intermediul studiului lui Friedrich Theodor Vischer despre simbol, importanţa acelui concept pentru punerea bazelor esteticii, va fi definitiv stabilită."[56]

în această versiune toate contradicţiile definiţiilor simbolului dispar. La Goethe, scara definiţiilor se întindea de la „reprezentarea generalului prin particular" pînă la „prezentarea specific-nesipecifică a nepătrunsului". Definiţia lui Friedrich Theodor Vischer — de altfel legîndu-se de gîndirea lui Hegel — s-a încrucişat temporar cu o definiţie care relua prima dintre semnificaţiile date de Goethe, cea a reprezentării generalului. în cartea sa „Faust de Goethe. Noi contribuţii la critica

poeziei"[57] Vischer îi numea pe regele Lear, pe Macbeth, personaje simbolice, pentru că „sânt reprezentanţii unei întregi sfere de viaţă plină de conţinut, ai unui important adevăr general uman". Orice poezie „de înaltă semnificaţie" este presupusă a fi simbolică. Volkelt a respins hotărît acest concept „metafizic" al simbolului în favoarea definiţiei pregnante a „obscurei articulări a unor fragmente neadecvate între ele": imaginea şi semnificaţia, forma şi conţinutul[58], în continuarea sensului acordat de Creuzer şi Hegel. înţeles astfel, conceptul de simbol se împletea cu teoria empatiei — în mod fructuos pentru Warburg ca şi pentru Wolfflin — în prima lui perioadă — dar se lega şi de teoria lui Warburg asupra polarităţii.

Conceptul de „simbol" apare cu două semnificaţii care se contrazic între ele. Intr-un înţeles el se referă tocmai la *apropierea* cea mai mare cu putinţă, la identitatea chiar dintre imagine şi sens, înfăţişare şi semnificaţie; în al doilea înţeles, accentul cade, invers, pe inadecvarea dintre imagine şi sens.[59] Schelling se referea la primul înţeles în felul următor: „Mitologia, în general, şi orice creaţie poetică din domeniul ei «mai ales, nu trebuie înţelese nici în sens schematic, nici în sens alegoric, ci în sens simbolic. Aceasta pentru că cerinţa unei reprezentări artistice absolute este reprezentarea cu *deplină indiferenţă,* în aşa fel încît generalul să coincidă ou particularul, iar particularul să se confunde în acelaşi timp cu generalul, nu doar să-l semnifice. Această cerinţă este poetic rezolvată în mitologie. Căci oricare din figurile ei trebuie luată drept ceea ce este, tocmai astfel reuşind să fie luată şi drept ceea ce semnifică. Semnificaţia coincide aici cu existenţa, transpusă în obiect, devenită una cu el."[60] în chip asemănător gîndeşte şi Solger: „în măsura în care frumosul este materia artei, deci înfăţişarea în care se prezintă

o idee, îi acordăm denumirea generală de simbol . . . Simbolul este existenţa ideii însăşi; el *este* cu adevărat ceea ce *semnifică,* este ideea în realitatea ei nemijlocită. Simbolul este prin urmare întotdeauna adevărat în sine, şi nu doar copia unei realităţi... Simbolul nu este imitaţie, ci viaţa reală a ideii însăşi, şi ca atare un lucru minunat."[61]

în opoziţie cu această opinie, pentru Hegel „simbolul" era tocmai raportul primar, inadecvat, dintre idee şi aparenţă.

Cassirer a depăşit contradicţiile definiţiilor privind conceptul de simbol, deoarece în propria-i filosofie raportul dintre imagine şi sens, aparenţă şi semnificaţie rămînea neclar şi şovăielnic. Acest fapt se observă în felul cum stabileşte legătura dintre formele simbolice particulare: mit, religie, artă, limbaj.

în raportul dintre mit, limbaj şi artă, spune Cassirer, „oricît de mult şi de nemijlocit ar pătrunde formele lor în desfăşurarea concretă a fenomenelor istorice, apare totuşi o anume înaintare treptată sistematică, un progres ideatic al cărui ţel ar putea fi formulat prin aceea că spiritul nu numai că există şi trăieşte în propriile lui construcţii imagistice, în simbolurile pe care şi le creează, dar că le şi înţelege drept ceea ce sînt cu adevărat. In această problemă se păstrează aşadar ceea ce Hegel considera ca fiind tema generală a „Fenomenologiei spiritului": ţelul evoluţiei stă în faptul că fiinţa spirituală nu trebuie să fie înţeleasă şi formulată numai ca substanţă, ci în aceeaşi măsură şi ea subiect."[62]

în interiorul acestui „proces de autoeliberare a omului,"[63] pentru Cassirer rămâne totuşi univoc, determinabil numai raportul dintre religie şi mit, pe de o parte, şi artă pe de alta. Arta ne oferă faţă de religie şi mit, „o nouă libertate de concepţie". Una din condiţiile de existenţă ale religiei constă în pătrunderea, dar şi în opoziţia dintre „sens" şi „ima-

gine". „Dacă în locul acestei pătrunderi şi o-

poziţii ar putea vreodată să apară un deplin echilibru, atunci ar dispărea şi ecea tensiune interioară a religiei, pe care se sprijină semnificaţia ei ca „formă simbolică". Cerinţa unui astfel de echilibru îndrumă aşadar spre o altă sferă. Abia atunci oînd ne aruncăm privirea dinspre universul imaginilor mitice şi dinspre lumea sensurilor religioase către sfera artei şi a expresiei artistice, contrastul care domină evoluţia conştiinţei religioase apare dacă nu anulat măcar, până la un punct, domolit, atenuat. Căci tocmai aici apare direcţia fundamentală a esteticului — faptul că imaginea îşi găseşte recunoaştere pur şi simplu *ca atare;* că, pentru a-şi îndeplini funcţiunea, ea nu are nevoie să cedeze ceva din ceea ce îi constituie conţinutul şi valoarea. Mitul identifică întotdeauna în imagine şi un fragment de substanţă reală, o parte a înseşi obiectelor, deţinînd puteri egale cu ale acesteia sau chiar mai mari decît ele. Concepţia religioasă aspiră, dincolo de această primă atitudine magică, spre o spiritualitate tot mai pură. Şi totuşi chiar şi aceasta se vede ajunsă mereu la acel punct în care problema conţinutului ei ele adevăr şi semnificaţie se converteste in problema realităţii obiectelor ei; în care se înalţă dură şi aspră, problema „existenţei". Abia conştiinţa estetică lasă în urmă această problemă lăsîndu-se de la Început în voia „contemplaţiei" pure; cultivând contemplarea, spre deosebire de şi în contrast cu orice alte forme de acţiune, imaginile proiectate de comportamentul acestei conştiinţe, dobîndesc de aici înainte o semnificaţie pur imanentă. Ele se recunosc a fi, în raport cu realitatea empiric-reală a obiectelor, doar o „aparenţă": o aparenţă însă care îşi are propriul ei adevăr, fiindcă deţine o legitate proprie. întoarcerea spre această legitate dă naştere unei noi libertăţi de conştiinţă: imaginea nu mai acţionează acum ca obiect autonom asupra spiritului, ci devine,

în raport ou el, pură expresie a propriei forţe creatoare."[64]

în artă, tensiunea dintre „imagine" şi „sens" se atenuează, şi, ajunsă la stadiul[65] „unui echilibru în stare pură", dobîndeşte, în raport cu religia şi cu mitul, o treaptă mai înaltă de libertate şi de regăsire spirituală de sine. în acest fel Cassirer rămînea în aria „religiei artistice"[66], care, şi pentru Vischer, jucase un rol determinant. Pentru Oassirer însă, raportul! dintre artă şi cunoaştere teoretică devenea, altfel decît la Hegel şi Vischer, neclară şi incertă. Pentru conştiinţa absolută arta însemna o etapă a trecutului, depăşită şi absorbită. La Vischer arta apărea ca imperiu al „obscurei simbolistici a sufletului", şi, ca atare, conceptual ireductibilă.

în filosofia lui Cassirer arta pierde nota sumbrei pasiuni, oare, în cercetările lui Warburg, îi conferea aura forţei. După părerea lui Cassirer arta este „o formă simbolică" şi „formă simbolică" este orice energie a *spiritului,* prin intermediul căreia un conţinut de semnificaţii spirituale se leagă de un semn senzorial concret. O singură dată doar apare şi la Cassirer ideea că: „oricît de sus s-ar înălţa mitul şi arta prin creaţiile lor, ele continuă totuşi să rămînă înrădăcinate în teritoriul trăirilor unei expresii primare, chiar total primitive."[67] Curând însă — la acelaşi autor — mitul şi arta se vor deplasa spre unul şi acelaşi plan, iar pretinsa libertate mai mare a artei, ca şi conştiinţa ei spirituală de sine mai pură, se estompează. La acest punct Cassirer reia astfel lucrurile: *„Limba* vorbită este fireşte aceea care, mai acut decît mitul şi arta, identifică noua cotitură, trecerea spre o nouă «dimensiune»." Căci abia acolo unde limba a ieşit cu totul din sfera vizualului, „de unde a dispărut orice urmă a vreunei asemănări — fie ea mijlocită sau nemijlocită — între universul ei, al limbii, şi universul percepţiei directe"; abia acolo „unde îi reuşeşte desprin-

derea netă, tranşantă, şi la o distanţă pe care ştie s-o menţină, limba se poate considera pe deplin ajunsă la propria-i identitate; abia atunci se poate afirma drept configuraţie autonomă a spiritului şi înţelege pe sine ca atare."[68] în acest fel limba ajunge la deplina şi universal valabila funcţie a „semnificării". „Prin semnificare limba iese, în acelaşi timp, din învelişurile senzoriale, în oare se înfăţişa pînă acum: expresia mimică sau analogică face loc celei pur simbolice, care, tocmai prin alteritatea şi forţa ei devine purtătoarea unui conţinut spiritual nou, mai adînc."[69]
Succesiunea mimic-analogic-simbolic sau succesiunea expresie-reprezentare-semnifieaţie, pe care le întîlnim repetat la Oassirer, au pentru el înţelesul unei desprinderi crescînde de senzorialitate, de formă. Titlul de „simbolic" este rezervat, în sens mai restrâns, ultimei trepte de renunţare la învelişurile senzoriale. Simbolică se numeşte prin urmare aici *neconcordanţa* dintre imagine şi sens. Sensul a lăsat imaginea în urmă. Cassirer îşi formula ideea astfel: „Fizica. . . a părăsit definitiv domeniul „reprezentării", ba chiar pe cel al posibilităţii de reprezentare în general, spre a păşi într-un imperiu al abstracţiunii. Schematismul imaginilor a cedat în faţa simbolismului principiilor."[70] Simbolul este un *semn* greu de vizualizat. Cassirer se contrazice însă atunci cînd vede în artă o nouă treaptă de „desprindere", chiar şi în raport cu limba ca funcţie pur ideală, „semnificantă" — susţinînd argumentul că în artă „universul imaginilor pe care spiritul îl opune simplului univers al lucrurilor şi obiectelor dobîndeşte valabilitate şi adevăr *imanente".* „Arta nu urmăreşte „altceva" şi nu indică „altceva", ci pur şi simplu *este* şi se susţine prin ea însăşi. Din sfera eficienţei în care stăruie conştiinţa mistică şi din sfera semnificaţiei, în care stăruie semnul lingvistic, sîntem transferaţi acum într-un domeniu

în care în acelaşi timp numai pura „existenţă",

numai esenţa imanentă imaginii pot fi înţelese ca atare. Abia în acest fel universul imaginii devine un cosmos închis, care se sprijină pe propriul lui centru de greutate. Şi abia acum reuşeşte şi spiritul să stabilească faţă de imagine un raport cu adevărat liber."[71] In felul acesta „arta apare ca o împlinire a ceea ce, în alte domenii ale spiritului, în alte direcţii ale formării simbolului, există numai ca aspiraţie, ca o cerinţă ... Aici se află secretul expresiei poetice cu adevărat perfecte, în faptul că pentru ea nu mai există opoziţie între senzorial şi spiritual. Tot ceea ce în purul semn este rigiditate, se dezleagă . . ."[72] *Acordul* dintre imagine şi sens, simţuri şi spirit are deci valabilitatea unei împliniri pentru orice proces de alcătuire simbolică.

Teza care prezintă arta drept forma simbolică propriu-zisă, împlinită şi desăvîrşită se opune celei care prin „simbol" înţelege tocmai o sferă de pure semnificaţii, nonvizuală, eliberată de senzorialitate. Contradicţia nu are însă un caracter agravant, deoarece, pentru Cassirer, nici sfera purelor semnificaţii nu era adevărul „propriu-zis". Disoluţia hegeliană a artei în ştiinţă, nu există la Cassirer, după cum nu există nici spiritul absolut. Spiritul rămîne mereu întreţesut cu formele simbolice. Singurul progres constă în sporirea cunoştinţelor despre formarea simbolului, în conştientizarea continuă. „Nici ştiinţa nu se deosebeşte de celelalte trepte ale vieţii spiritului prin aceea că, în loc să aibă nevoie de mijlocirea prin semne şi simboluri, s-ar afla în faţa adevărului dezvăluit, a adevărului „lucrurilor în sine" — ci prin aceea că simbolurile pe care le foloseşte, le ştie ca atare, pricepîndu-le altfel şi mai în profunzime decît sînt ceilalţi în stare s-o facă."[73]

Cunoaşterea procesului de formare a simbolurilor este, aşadar, cea mai înaltă culme la

care poate spiritul să ajungă. Cu o astfel de pretenţie se instala „Filosofia formelor simbolice" în Iodul metafizicii, pe care o declara depăşită din pricina „dogmatismului" ei. „Dogmatică" i se părea orice intenţie îndreptată spre un adevăr plin de conţinut, de substanţă obiectivă. „Aceasta este o tendinţă falsă, dar care revine mereu, de a măsura conţinutul şi „adevărul", ascunse în mit, religie, limbă, prin ceea ce includ ca *prezenţă* — fie ea interioară sau exterioară, fizică sau psihică — în loc să le măsoare după forţa şi coerenţa expresiei însăşi."[74] Dacă se face abstracţie de orice conţinut al adevărului religios, artistic şi teoretic, dacă se ţine seama numai de formă, devine pasibilă „găsirea unui punct de vedere care să se afle *deasupra* tuturor acestor forme şi care, pe de altă parte, să nu stea, cu totul, dincolo de ele: — un punot de vedere, făcînd posibilă cuprinderea întregului dintr-o singură privire, dar care totuşi n-ar încerca să facă vizibil nimic altceva decît raportul pur imanent deţinut de toate aceste forme între ele şi nu raportul ce-l au cu o „existenţă" sau un principiu exterior, „transcendent."[75]

în locul unui „lucru în sine", al unui obiect „dincolo" şi „în spatele" lumii fenomenelor — ceea ce însă înseamnă: în locul absolutului, al necondiţionatului — „se instalează plenitudinea şi diversitatea interioară a fenomenalităţii însăşi". Aşa trebuie înţelese lucrurile. „în *această* privinţă o „filosofie a formelor simbolice" poate să-şi menţină pretenţia la unitate şi universalitate, pe care metafizica, în fizionomia ei dogmatică, a fost nevoită s-o părăsească. „Filosofia formelor simbolice" poate nu numai să unifice în sine feluritele moduri şi direcţii ale cunoaşterii universului, dar dincolo de aceasta poate să recunoască şi dreptul fiecărei încercări de a înţelege lumea, fiecărei explicaţii a universului pe care este capabil să o dea spiritului uman, înţelegîndu-le în particularităţile lor specifice."[76]

Această privire de ansamblu, această înţelegere fără limite trebuia deci obţinută prin renunţarea la orice conţinut al cunoaşterii, prin formalizarea ei radicală.[77]

Conceptul de „formă simbolică" este un *concept latent estetic.* Prin urmare conceptul de simbol, iniţial la el acasă într-o estetică conţinutistă, este aici transferat în estetica formală. Simbolul nu mai înseamnă acum revelaţie voalată a nepătrunsului, a tainicului; el preia pe o vastă arie înţelesul incolor al „semnului." Estetizării şi formalizării cunoaşterii le corespunde în acest fel teoretizarea artei. Prin aceasta şi istoria, cultura şi viaţa umană sînt nivelate estetic. Apropierea între artă şi cunoaştere teoretică arată dispariţia definitvă a oricărei lupte, a oricăror contradicţii. Polaritatea culturii umane nu se mai întinde, ca la Warburg, de la magie la logică, ci se desfăşoară în aşa fel încît numai printr-un efort spiritual extrem înlănţuirea magică a putut fi învinsă de iluminarea raţională.

Tot aşa nici ştiinţa, cunoaşterea, nu mai au valoarea unui *ţel* ultim, expresie a întoarcerii spiritului spre sine însuşi, ca în gîndirea iui Hegel. Spiritul nu poate să cuprindă „specificul", „esenţa". „Specificul" nu este absolutul, ci „viaţa". El poate să fie făcut vizibil. Ştiinţa culturii în orizontul filozofiei formelor simbolice „ne învaţă să explicăm simboluri spre a dezghioca conţinutul închis în ele — spre a readuce la suprafaţă viaţa din care, la origine, au izvorît."[78] Viaţa este echilibrare armonioasă, împăcare estetică. De aceea şi neputinţa de a o înţelege nu devine chinuitoare pentru spirit. „Filosofia nu poate renunţa la căutarea fondului unitar al universului ideal şi, pe drumul către acest ţel îndepărtat, nu trebuie niciodată să treacă cu vederea tensiunile şi contrastele cosmosului şi nici disonanţele dureroase şi adînci ale vieţii umane. Contrastele nu se pot rezolva pe cale naţională şi nu pot fi deduse

dintr-un principiu unic. Căci bogăţia inepuiza-
154
.,- o Patentei nu este expresia unei dezbi-
bl-la si dîzarmonii metafizice. Componentele
na"m de fo™ ale universului uman se con-
ochiului de torţe * reciproc, fiecare dm
diţloneaza ş se injeg înţelegem o la-
ele *6 fulSfuSane Dezacordul este de acord
^Vne^nS^Xmonia discrepanţelor ca la
arc şi liră."[79]

PANOFSKY

„Marsilio Ficino îi scria fiului lui Poggio Bracciolini: „Istoria este necesară, nu doar pentru a face viaţa agreabilă, dar şi pentru a-i conferi o semnificaţie morală. Ceea ce este prin sine supus morţii, prin istorie dobîndeşte nemurire; cele absente devin prezente; lucrurile întineresc; iar tinerii ajung mai repede să atingă maturitatea vîrstnicilor. Dacă un om de şaptezeci de ani este socotit înţelept datorită experienţei sale, cu cît va fi mai înţelept cel a cărui viaţă umple un interval de o mie sau trei mii de ani! Pentru că, într-adevăr, se poate spune că un om a *trăit* tot atîtea milenii cîte sînt cuprinse în întinderea cunoaşterii sale istorice."

PANOFSKY: „ISTORIA ARTEI CA DISCIPLINA UMANISTA", 1940 („ARTA ŞI SEMNIFICAŢIE")

O teorie autonomă a istoriografiei de artă, desprinsă de munca de cercetare istorică a artei exista la Riegl şi la Wolfflin numai ca

punct iniţial. Erwin Panofsky a preluat acest punct iniţial şi a încercat să-l extindă la dimensiunea unui ansamblu sistematic.
Teoria istoriografiei de artă a lui Panofsky este cuprinsă în patru studii, care, împreună cu alte cîteva expuneri de principii, au fost recent publicate la un loc.[80] Studiile sînt următoarele: „Problema stilului în arta plastică" (1915), „Conceptul voinţei de artă" (1920), „Despre raportul dintre istoria artei şi teoria artei. O contribuţie la explicitarea posibilelor concepte fundamentale ale ştiinţei despre artă" (1925), „Contribuţii în problema descrierii şi interpretării conţinutului operelor de artă plastică" (1932).

Altfel decît la Riegl şi Wolfflin este, aşadar, posibil ca în discuţiile privind teoria de artă a Ifui Panofsky să începem prin a lăsa deoparte cercetările lui istariografice de artă şi să ne concentrăm asupra purei teorii. Raportul acestei teorii cu scrierile de istoria artei ale lui Panofsky va fi clarificat mai tîrziu prin cîteva exemple.
I
Studiul lui Panofsky „Problema stilului în artele plastice" preia titlul conferinţei ţinute de Wolfflin la Academia prusacă de ştiinţe în 1911.
Panofsky respinge cu hotărîre teza dublei rădăcini a stilului. Separarea unui strat inexpresiv al simplei forme de reprezentare de un altul cu semnificaţie expresivă, nu rezistă; alternativa privire—sentiment induce în eroare: „Pe cît de sigur este că percepţiile văzului pot dobîndi forma lor lineară sau picturală numai prin intervenţia activă a intelectului, tot atît de sigur este că „atitudinea optică", în sens strict, exprimă o atitudine intelectuală faţă de optic", după cum tot atît de sigur este că „raportul dintre ochi şi univers" exprimă în realitate un raport dintre suflet şi universul privirii." *(A.G.* 26) Nu între componentele

inexpresive şi cele expresive trebuie făcută deosebirea, ci între momentele stilistice generale şi cele individuale. Primele ar revela nu sentimentele personale ale insului, ci gîndirea suprapersonală a unei epoci întregi. Deosebirea dintre aceste momente stilistice şi cele individuale se referă numai la capacitatea lor de cuprindere şi la gradaţii, nu şi la esenţa lucrurilor: „Modurile de reprezentare sînt expresii nediferenţiate ale unei bogate pluralităţi, dar rămîn expresii." *(ibidem).*

Impresionat de teoria de artă a lui Hildebrand, Wolfflin renunţase la teoria expresiei,

157

pe care o formulase în tinereţe, pentru a susţine autonomia artelor plastice. Definiţiile lui Hildebrand au fost pentru Wolfflin, la început, foarte preţioase: caracteristici ale *vizualităţii artistice,* gîndite cu totul în spiritul autorului lor originar. Abia cu timpul acele caracteristici au coborît la nivelul unor scheme neutre, inexpresive, valabile numai pentru descrierea stilistic-istorică. Efortului lui Wolfflin de a înţelege legitatea stilistică, i se opunea ideea că arta nu există ca stil, nu există în general, ci în sfera individuală. Astfel generalul în ipostaza „tehnicii", a „limbajului" îi apărea ca „lucru de la sine înţeles". Caracterul stilistic, pe de altă parte, i se înfăţişa tocmai prin intermediul operelor de artă de rangul cel mai înalt. De aceea nici nu a putut ajunge la o delimitare netă între stilul convenţional şi marea artă. In conceptul wolfflinian de stil caracterul valoric şi descrierea rămîn în permanentă întrepătrundere.

Corecturile aduse de Panofsky lui Wolfflin sînt numai aparent plauzibile.[81] Ele aruncă — într-un fel — o punte peste prăpastia dintre ideea de stil în general şi opera particulară, singura în care arta se prezintă cu adevărat pe sine — prăpastie care s-a ivit în teoria lui Wolfflin, fără a putea însă să transforme fundamentala ei tendinţă spre generalizare. De

altminteri formulările lui Wolfflin erau în con-
tinuare atît de flexibile, încît puteau fără e-
fort să includă în ele, ca un punct de vedere,
argumentele lui Panofsky.
Pentru teoria istoriografică de artă a lui Pa-
nofsky au avut importanţă, unilateral, numai
momentele stilistice generale. Distincţia va-
lorică între stil şi operă, care revenea mereu
în conştiinţa lui Wolfflin, a fost înlăturată de
Panofsky. „Faptul că un artist alege un mod
linear de reprezentare. în locul unui mod pic-
tural înseamnă că acel artist, ■— cel mai ade-
sea sub influenţa unei voinţe a timpului atot-
puternică şi de aceea pentru el inconştientă

__se limitează la o anume alternativă a re-
prezentării; faptul că trasează liniile într-un
fel sau altul, că aşează petele de culoare în-
tr-un fel sau altul, înseamnă că din multi-
tudinea încă infinită a acelor posibilităţi, ar-
tistul a optat pentru una singură. Forma in-
dividuală este, aşadar, o aşa-numită actuali-
zare şi diferenţiere a formei generale; iar de
aceea, ca formă potenţială a unei opere de
artă, poate fi precis diferenţiată de forma ac-
tualizată a operei de artă .. ." *(A.G.* 28/29)
Momentele stilistice generale sînt conside-
rate de Panofsky ca izvorînd „dintr-o voinţă
de configurare într-o oarecare măsură ima-
nentă unei epoci întregi, voinţă fundamenta-
tă pe un mod comportaanental principal iden-
tic al sufletului şi nu al ochiului." Wolfflin
considera momentele stilistice generale doar
drept scheme optice. Astfel el rămînea în
sfera fenomenelor, la nivelul simplei descrieri.
Aceasta nu este însă îndeajuns. După Panosfy,
fenomenul stilului are nevoie de o explicaţie,
care trebuie readusă la rădăcina lui, la origi-
nea lui. Analiza lui Panofsky se încheie de a-
ceea în această perspectivă: „Cu. certitudine
nu se poate nega faptul că, în cazul unor fe-
nomene culturale atotcuprinzătoare, nu va fi
niciodată posibilă acea adevărată explicaţie

care ar trebui să se bazeze pe evidenţierea unei cauzalităţi; o asemenea explicaţie ar avea ca premise o atît de adîncă înţelegere a psihologiei epocii şi, în acelaşi timp, o atît de considerabilă distanţare interioară, încît nici folosirea, nici interpretarea unor situaţii paralele în istoria culturii şi nici o „empatie capabilă să se identifice cu spiritul diferitelor epoci, nu ar putea să ducă la rezultatul scontat. Prin urmare, atunci cînd cunoaşterea ştiinţifică, din motivele invocate, nu este în stare să desemneze cauzele istorice şi psihologice ale formelor generale de reprezentare artistică, ea ar trebui cu atît mai mult să preia ca sarcină proprie cercetarea sensului metaistoric

159

si metapsihologie al acelor forme..." *(A.G.* 29/30)

Panofsky găsea mijlocul de a înţelege acest „sens metaistoric" în teoria lui Riegl cu privire la *voinţa de artă.* Voinţa de artă, pentru Riegl însuşi echivalîmd cu „impulsul estetic", era interpretată de Panofsky „drept ceea ce (nu pentru noi, ci obiectiv), „zace" ea sens ultim şi definitiv în fenomenele artistice. De la el pornind pot caracteristicile formale, ca şi cele de conţinut ale operei de artă.. . să-şi găsească o explicaţie istoriceşte semnificativă." („Conceptul voinţei de artă", A. G. 39) întradevăr conţinutul voinţei de artă trebuie să poată fi desemnat printr-un concept „care din orice fenomen artistic, indiferent de delimitări ■— fie că este vorba de creaţia de ansamblu a unei epoci, a unui popor sau a unei zone anume, fie că este vorba de opera unui maestru anume sau, în sfîrşit, de o operă individuală —, să poată fi obţinut nemijlocit: printr-un concept oare, nu ca noţiune generică dezvăluită cu ajutorul abstractizării, va desemna caracteristicile fenomenale ale respectivului fenomen artistic, ci ca o noţiune fundamentală care, descoperind rădăcina propriuzisă a acelui fenomen, îi dezvăluie şi înţele-

sul imanent." *(A.G.* 38/39)
Trei momente sînt de reţinut în această explicaţie a lui Panofsky. Primul constă în faptul că o „creaţie de ansamblu a unei epoci, a unui popor, a unei anume zone", este pentru ei „fenomen artistic" în acelaşi sens ca şi opera individuală. Al doilea moment este respingerea caracteristicilor fenomenalităţii. Ultimul moment este afirmaţia că „sensul ultim şi definitiv" al fenomenului artistic (deci inclusiv al operei individuale) s-ar lăsa cuprins într-un concept, că acest concept ar putea dezvălui „rădăcina esenţială" a fiinţei acelui
160
fenomen. în cuvîntul introductiv la „Cicerone", Burckhardt scria că raţionamentul iui nu avea deloc pretenţia să „urmărească şi să exprime gîndul cel mai adînc, ideea unei opere de artă. Dacă arta ar putea, în general, să fie pe deplin transpusă în cuvinte, atunci ea ar fi inutilă, şi respectiva operă nu ar avea nevoie să fie clădită, cioplită sau pictată."[82] Wolfflin cunoştea aceste lucruri.[83] Cele trei momente se află în legătură de reciprocitate. Să pornim de la al doilea. El formulează poziţia lui Panofsky *împotriva* lui Wolfflin şi în favoarea lui Riegl.[84] Teoria wolffliniană cu privire la o istorie a vizualităţii a rămas în domeniul fenomenalităţii, în care sens „văzul" se şi vrea înţeles. Teoria lui Riegl cu privire la voinţa de artă, oricum ar fi de interpretat acest concept, a mers dincolo de fenomene, înfăţişîndu-se ca o reprezentare a „principiului" stilistic, a „originii" stilului, în opoziţie cu „fenomenele" stilistice. Depăşindu-se astfel sfera fenomenalităţii devenea uşor să se plaseze „creaţia de ansamblu a unei epoci, a unui popor, a unei zone" la acelaşi nivel cu opera singulară, devreme ce era vorba de fiecare dată de obiecte ale „ştiinţei despre artă", care puteau fi considerate „din unghiul de vedere al criticii stilistice ca unitate." *(A.G.* 70) în acest fel s-a ajuns la mai sus citata dispariţie

a distincţiei dintre noţiunea de stil general şi
operă individuală.
Panofsky înţelegea voinţa de artă riegliană,
•— în contradicţie cu Riegl însuşi — nu în
sens psihologic, nu ca o forţă istorică reală,
ci ca *„sens imaneîit".* Acest „sens" ar putea,
după Panofsky, să fie sesizat numai prin in-
termediul categoriilor apriorice.
Avansarea într-un domeniu al *„necesităţii
de a gîndi",* constituie impulsul dominant al
teoriei istoriografice de artă a lui Panofsky.
Acest impuls se anunţa in concluzia criticii
sale cu privire la conceptul wolfflinian de stil;
sub semnul aceluiaşi impuls stătea interpre-
161
tarea lui Panofsky asupra teoriei lui Riegl.
„Pe câit este de sigur că ştiinţa artei are dato-
ria ea, dincolo de înţelegerea istorică, de ex-
plicaţiile referitoare la conţinut şi de analiză
formală a fenomenului artistic, să sesiseze
voinţa de artă realizată în acesta şi care stă
La baza tuturor particularităţilor stilistice ale
fenomenului artistic; pe cît de certă a fost
constatarea noastră că această voinţă de artă
nu poate, în mod necesar, avea deeît semnifi-
caţia unui sens imanent operei de artă, pe
atîta este de sigur că va trebui să fie o dato-
rie a ştiinţei despre artă de a crea categorii
aprioric valabile, care ar putea . . . într-o oare-
care măsură, să fie aplicate fenomenului artis-
tic în cercetare, drept criteriu de recunoaş-
tere a sensului lui imanent", categorii care
„vor trebui să definească forma contemplării
artistice." *(A.G.* 40/41) în acest fel, voinţa de
artă poate fi descifrată în semnificaţiile „nu
numai psihologice, dar în acelaşi timp şi trans-
cendental-filosofice." *(A.G.* 40) A sesiza tîlcul
imanent al fenomenelor artistice, „pornind de
la concepte fundamentale aprioric deduse",
este ţelul „cunoaşterii voinţei de artă, dincolo
de sfera aparenţelor." *(A.G.* 44) însuşi Riegl
vedea încă lucrurile din unghi „psihologic",
privind voinţa de artă ca „adevărata funda-

mentare cauzală a unor anumite desfăşurări istorice". Pentru Panofsky, aici se aflau limitele lui Riegl. Datorită viziunii sale istorice Riegl încă nu putea să recunoască pe deplin „că pusese temeliile unei filosofii transcendentale a artei, prin care lăsa mult în urmă metodologia pur genetică de pînă acum."(A.G. 47)

Ce fel de concept al artei impunea sub semnul unui asemenea mod de a privi „transcendental-ştiinţific" arta? Panofsky constata: „Arta nu este exteriorizare a sentimentelor sau afirmarea existenţială a unor anumiţi indivizi, aşa cum ar vroi să ne convingă acel punct de

162

vedere care îşi exagerează opoziţia faţă de teoria imitării realului, ci este confruntarea dintre capacitatea formativă dirijată spre rezultate valabile, capabilă de a crea realitate, de a se obiectiva, si o materie care trebuie stăpânită." *(A.G.* 44) '

O „artă" astfel epurată de orice element emoţional individual, trebuie înţeleasă de la distanţa unui punct *supraistoric:* scopul este de a determina „situaţia şi importanţa absolută" a acestor produse artistice astfel înţelese în obiectivitatea şi valabilitatea lor, privindu-le dintr-un „punct arhimedic fixat în afara circuitului existenţei." (comp. *A.G.* 33) Atunci abia sensul „metaistoric" şi „metapsihologie" ale fenomenelor artistice îşi vor revela prezenţa.

încă mai hotărât decît Riegl şi Wolfflin vestea Panofsky triumful ştiinţei asupra artei. Teoria lui Riegl ou privire la „impulsul estetic", al voinţei de artă; conceptul lui Wolfflin referitor la „o istorie a vizualităţii" s-au împotmolit în greutăţi, atunci cînd au încercat să justifice teoretic punctul de referinţă supraistoric, la care recurseseră. Panofsky a vrut de la început să preia poziţia „necesităţii de a gîndi", a autorităţii apriorice atemporale.

De pe această poziţie a ajuns la concluzia

sensului „metaistoric" şi „metapsihologie". Artistul, în schimb, rămânea, conform acestei concepţii, prizonier al posibilităţilor sale, istoriceşte şi psihologiceşte vorbind, (limitate: „Polygnot nu a pictat peisaje naturaliste, nu fiindcă le-ar fi respins din motivul că „nu i s-ar fi părut frumoase", ci fiindcă nu şi le-ar fi putut imagina vreodată; fiindcă el, ca urmare a unei necesităţi anterior existente propriei lui voinţe psihologice —, nici nu putea dori altfel de peisaje, decît cele nenaturaliste . . ." *(A.G.* 36)

163

II

După această confruntare cu cele două importante teorii ale istoriografiei de artă — cea a lui Wolfflin şi cea a lui Riegl — Panofsky a trecut la construirea propriei sale teorii „transcendental-ştiinţifice" asupra artei. Două sarcini principale se impuneau: 1) edificarea unei sistematici a problemelor artistice şi 2) fundamentarea teoretică a punctului supra-istorie, care trebuia să garanteze o interpretare obiectivă a operelor de artă.

Primei teme îi este consacrat studiul *„Cu privire la raportul dintre istoria artei şi teoria artei. O contribuţie la dezbaterea asupra plauzibilităţii «unor concepte fundamentale ale istoriografiei de artă»".* (1925) Viziunea transcendental-ştiinţifică a lui Panofsky asupra artei a ajuns la concepte fundamentale, în măsura în care gîndea operele de artă ca soluţionare a *„unor probleme artistice".* Problemele erau *formulate* cu ajutorul unor concepte fundamentale, cărora li s-a atribuit o valabilitate *apriorică.*

Opera de artă era astfel înţeleasă după modelul unei legităţi a conceptualului. Dincolo de sfera fenomenelor artistice era postulat un univers al gîndirii, ale cărui contradicţii urmau să ajungă la împăcare prin operele de artă.

Edgar Wind, din a cărui dizertaţie „Obiectul

estetic şi obiectul ştiinţei despre artă: o contribuţie la metodologia istoriei artelor",[85] Panofsky a preluat idei importante, scria: „Pentru a putea înţelege un lucru drept „realizare artistică", trebuie să-l privesc ca rezolvare a unei probleme pînă atunci nesoluţionate, adică: trebuie să postulez un conflict, care, în fenomenul artistic, să se prezinte ca „rezolvat". Deoarece însă acest conflict trebuie să aibă un caracter imanent-artistic, iar tot ceea ce este

artistic ţine de zona concret-intuitivului, este necesar ca aspectul antitetic să se raporteze tocmai la această sferă a intuitivului. Principiile care se contrazic nu pot fi, prin urmare, logic-conceptuale. Iar, invers, conflictul însuşi nu poate fi înţeles altfel derît sub aspect logic; după cum şi dezvăluirea lui rezultă din motivaţii pur conceptuale. Gîndirea deci trebuie să postuleze acea problemă a cărei soluţionare nu poate fi găsită decît în sfera intuitivului". Opera de artă este dată, conceptele fundamentale care formulează problematica sînt de căutat. „Ne aflăm astfel în faţa cazului, paradoxal, în care soluţia este dată, problema suspendată; — suspendată, pentru că în acest fel soluţia să fie înţeleasă ca atare, ca „soluţie."[86]

Opera de artă ca rezolvare a unui aspect antitetic postulat de gîndire, reprezintă o definiţie cu mai multe premise. Wind arăta că transformarea obiectului estetic într-un obiect al ştiinţei despre artă este însăşi misiunea studiului său. în acest context „esteticul" avea pentru Wind înţelesul de: complet iraţional; obiectul estetic fiind obiect al purei plăceri, fără nici o valoare proprie. Orice influenţă a elementelor raţionale trebuia, împotriva lui Kant, respinsă. Dacă domeniul esteticului era astfel pe deplin redus la cecitate şi lipsă de caracter intelectual, atunci spiritul, în drum spre cunoaştere, nu putea înţelege opera de artă dcît transfor'mînd-o în o-

biect al ştiinţei despre artă, şi punînd-o în relaţie de referinţă cu acele categorii raţionale deja existente.[87] Pentru Wind, valoarea artistică însemna acelaşi lucru cu legitatea. Ca şi Fiedler, el limita sensul artei la configurarea vizibilului. Şi tot asemănător lui Fiedler, această configurare consta în ordonarea haosului senzorial, în reducţia abundenţei senzoriale: concretul-intuitiv, mediul artei plastice, este, în calitatea lui pur senzorială, veşnică schimbare, veşnică curgere, care se sustrage
165
oricărei determinări şi rămâne inepuizabilă. Prin artă acest element nedeterminat, în continuă transformare este fixat într-o formă. „Plenitudinea" şi „forma" reprezintă astfel contrastul originar, care trebuie armonizat spre a se putea în principiu, constitui teritoriul artisticului.[88]

Formalismul teoriei purei vizibilităţi era uşor de pus în legătură cu formalismul teoriei lui Riegl. Formulările privind o *istorie a problemelor* artei vin de la Riegl, iar Wind s-a referit în mod expres la el. In expunerea noastră despre sistemul lui Riegl a fost relevat faptul că „problemele artistice" erau acelea în care-şi găsea fundamentul teoria lui Riegl despre psihologia percepţiei. Wind şi Panofsky au încercat să elibereze respectivele probleme din acest context nesatisfăcător şi să le înnobileze. Orizontul concepţiei despre artă a rămas însă acelaşi cu cel al gîndirii lui Riegl. Din presupusele contradicţii ale procesului perceptiv[89] nu se poate totuşi ajunge la sfera artistică, nici atunci cînd acele contradicţii sînt proclamate drept logice. (Pretenţia lor la necesitatea gîndirii trebuie în orice caz supusă încă unui examen!) Pornind de la orizontul de gîndire al lui Riegl, singurul aspect consecvent era că Wind pleda în favoarea unei nivelări generale în interiorul universului artistic. Wind a elaborat (cu o greşită referire la Kant) un „Concept metodic al

genialităţii." „în conformitate cu el, orice operă de artă este lucrarea unui geniu, întocmai aşa cum orice cunoaştere ştiinţifică este o lucrare a gîndirii. Termenul de „geniu" poate sluji astfel de-a dreptul la definirea originii activităţii artistice .. ..[u9o]

In continuare se spunea: „Aprecieri valorice negative nu-şi găsesc locul în ştiinţa despre artă". „Acest tablou este prost" constituie o afirmaţie care nu ar putea vreodată să însemne o caracterizare ştiinţific satisfăcătoare.

166

„Căci ori în acest fel se afirmă că «din interpretările caracterelor morfologice nu se poate obţine o interpretare unitară de ansamblu»" — şi în acest caz cel care judecă se comportă „ca un medic ce precizează doar simptomele, nu si cauzele bolii — ori judecata foloseşte un criteriu extraneu — şi atunci ne aflăm în faţa unei critici eteronome... în primul caz, judecata este preştiinţifică, în al doilea caz, neştiinţifică. Pentru a stabili judecăţi ştiinţifice în domeniul artei, este necesar să se păstreze strict legătura cu cerinţa autonomiei (principiul individual). Dacă lucrurile decurg astfel, atunci sau trebuie să ajungem la o apreciere pozitivă, sau trebuie să ne abţinem de la orice fel de judecată". După părerea lui Wind, stă în specificul ştiinţei despre artă, „în premisele metodelor ei, de a trata obiectele *ca* opere de artă.. . Pentru ea singurul lucru important este să stabilească despre *ce jel de* valoare este vorba şi prin aceasta este de la bun început îndreptată spre valorizările *pozitive.* Devreme ce cunoaşterea, şi nu luarea vreunei poziţii, este ţelul ei, aprecierile negative nu pot avea sens pentru ea. O judecată negativă nu exprimă niciodată o cunoaştere a valorii, în cel mai bun caz este o judecată asupra cognoscibilităţii ei."[91] Din momentul în care o operă de artă a fost redusă doar la rezolvarea unor contradicţii, fie ele ale percepţiei, fie ale gîndirii conceptuale, nu

mai putea fi vorba despre deosebiri de rang artistic. Conform acestei concepţii, este întotdeauna vorba de *un fel sau altul* de a rezolva astfel de probleme.

Pe cît este de cert că Wolfflin avea totuşi dreptate atunci cînd afirma că, în domeniul artei, „atingem nervul lucrurilor . . . numai cu judecăţile calitative" (G. 8), tot atît de cert este că „obiectul ştiinţei despre artă" al lui Edgar Wind nu mai are nimic comun cu opera de artă."[92]

167

Panofsky a preluat de la Wind antiteza: „Plenitudine — formă": „Arta, oricum am defini-o şi în oricare din genurile ei am examina-o, îşi împlineşte misiunea specifică într-o configurare a senzorialităţii. Prim aceasta afirmăm că producţia artistică, vrea, în acelaşi timp, să păstreze plenitudinea proprie percepţiei senzoriale şi totuşi să impună această plenitudine unui act ordonator, eoncentrînd-o în aceeaşi măsură tocmai prin respectivul act — altfel spus — afirmăm că, în orice operă de artă, trebuie realizată o echilibrare, orice aspect ar lua ea, între „plenitudine" şi „formă",. cei doi poli ai acestui contrast fundamental şi de principiu." *(A.G.* 50) Contrastul ontologic dintre „plenitudine" şi „formă" îşi găseşte, după părerea lui Panofsky, o corelaţie în contrastul metodologic dintre „timp" şi „spaţiu" — „unde principiul „plenitudinii" corespunde modului de a privi timpul", iar principiul „formei", modului de a privi spaţiul." *(A.G.* 50)

Simpla postulare de către Panofsky a unor asemenea raporturi este falsă. „Plenitudinea" revine, după Panofsky şi Wind, senzorialităţii; şi trebuie acum pusă în legătură cu modul de a privi timpul.

După părerea lui Kant, de la care Panofsky a pornit,[93] „timpul nu este altceva decît o formă a simţului interior, adică a intuiţiei propriului nostru eu şi a propriei noastre stări

interioare, căci timpul nu poate fi determina-
rea unor fenomene exterioare, el nu ţine de
vreo configuraţie, de vreo situaţie, etc, dim-
potrivă el determină raportul reprezentărilor
noastre cu starea noastre interioară". Şi ast-
fel „toate reprezentările, fie că au drept o-
bieot lucruri exterioare sau nu, ţin ele însele,
ca determinări ale spiritului, de starea in-
terioară; aceeaşi stare interioară, însă sub con-
diţia formală a intuiţiei interioare, ţine prin
urmare de timp: în acest fel timpul este o
condiţie a priori a oricărui fenomen în gene-
168
ral, şi anume condiţia nemijlocită a fenome-
nelor interioare (a sufletelor noastre), iar toc-
mai prin aceasta, este o condiţie nemijlocită
şi a fenomenelor exterioare." („Critica raţiunii
pure", par. 6)[94]

Ce poate avea de a face forma intuiţiei in-
terioare, care nu condiţionează decît mijlocit
şi fenomenele exterioare, cu trăsăturile carac-
teristice ale senzorialităţii?

între cele două antiteze generale: plenitudine
— formă şi timp — spaţiu, Panofsky a plasat
trei perechi de „opoziţii specifice în interiorul
sferei fenomenale, şi anume al sferei vizuale."
Cu aceasta Panofsky rămînea cu totul în ori-
zontul conceptual al lui Riegl. 1) Opoziţia va-
lorilor elementare: valorile „optice" (spaţiul
linear) se opun valorilor „tactile" (corpuri); 2)
Opoziţia valorilor figuraţiei: valorile „adînci-
mii" se opun „valorilor planimetriei"; 3) Opo-
ziţia valorilor compoziţionale: „valorile între-
pătrunderii" (contopirii) se opun „valorilor ală-
turării" (diviziunii), (v. *A.G.* 51) Comparînd
între ele membrele perechilor de opoziţii care
trebuie în fiecare caz, să corespundă, se ivesc
ciudate discrepanţe. „Spaţiul" se leagă tocmai
de valorile „tactile", adică de corporalitate, iar
„valorile planimetriei", de „valorile alăturării"
(„diviziunii"). „Valorile adîncimii", pe de altă
parte, „valorile optice" (valori ale spaţiului li-
ber) sînt corelabile cu „timpul" şi tot cu tim-

pul se coordonează şi „valorile întrepătrunderii" (contopirea). Corelările lui Panofsky ar putea însă tot atît de bine să fie ordonate invers. „Spaţiul" ar putea astfel cu cel puţin tot atîta justificare să fie legat de „valorile optice", „de valorile adîncimii", de „valorile contopirii"; „timpul", dimpotrivă, cu unidimensionalitatea punctualului, ar putea fi legat de „valorile diviziunii". In sprijinul acestor ultime corelări ar putea fi citat Kant, care scria: „Reprezentăm curgerea timpului printr-o linie înaintînd la infinit, în care diversitatea se cen-

stiftuie ca o serie, ele o dimensiune unică, şi •conchidem, pornind de la caracteristicile acestei linii, asupra tuturor caracteristicilor timpului, cu o singură excepţie, anume că părţile celei dinţii există concomitent, pe cînd părţile celei de-a doua sîrit întotdeauna în succesiune ..." („Critica raţiunii pure", par. 6)
Valoare gnoseologică pentru înţelegerea operei de artă nu poate însă pretinde a avea nici una din aceste corelări. în legătură cu corelarea dintre binomul „plenitudine-formă" şi binomul „optic-tactil", Panofsky, urmînclu-l pe Wind, explica lucrurile astfel: „problema fundamentală a confruntării dintre valorile optice şi cele tactile, formulată cu ajutorul primului binom de concepte, poate fi înţeleasă ca mod specific de înfăţişare a contrastului dintre „plenitudine" şi „formă". Căci dacă realizarea unei valori pur optice trebuia să ducă la eliminarea oricărei „forme", deci la apariţia total amorfă a unei pete de lumină, atunci realizarea unei valori pur tactile ar duce, invers, la eliminarea oricărei „plenitudinii" senzoriale, deci la o imagine geometrică total abstractă." *(A-G.* 52)
Nimic nu este adevărat în aceste expuneri! Desigur: lumina ca lumină nu este un obiect adecvat văzului; dar nici nu este de esenţa luminii să fie vizibilă, ci să facă vizibile lucrurile.[95] Universul formelor este o lume vizi-

bilă.[96] Tactilul nu duce niciodată la imagini geometrice, ci se raportează tocmai la structura senzorială de suprafaţă.[97]

Afirmaţiile lui Panofsky au vrut să se constituie ca un sistem aprioric de concepte fundamentale, respectiv de concepte care formulează probleme fundamentale ale artei. Pornind de la ele, crede Panofsky, „poate fi dezvoltat un sistem conceptual al ştiinţei despre artă raimificabil pînă în cele mai nuanţate şi speciale concepte." (comp. *A.G.* 588) „Această subordonare a conceptelor particulare din ştiinţa despre artă, faţă de conceptele ei funda-

mentale, adică edificarea unui sistem conceptual al ştiinţei despre artă, coerent şi organizat în alcătuirea lui, este posibilă tocmai fiindcă problemele artistice particulare, în raport cu problemele fundamentale, au caracterul unor derivaţii, şi, ca urmare a acestui fapt, şi „conceptele particulare" corespunzătoare lor, au faţă de „conceptele fundamentale", doar semnificaţia unor concepte derivate." (A.G. 56) Universul artei este astfel construit în întregime după modelul unei raţiuni care clasifică şi subsumează.!

Sistemul aprioric al conceptelor fundamentale trebuia să reprezinte punctul ferm, sigur, „punctul arhimedie", pornind de la care ştiinţa despre artă putea să ordoneze multitudinea obiectelor ei; putea „să determine situaţia şi semnificaţia lor absolută". Conceptele funmentale ar fi, se spunea, destinate, în calitatea lor de „reactiv", „legitimat aprioric" „să facă fenomenele artistice să vorbească." (comp. *A.G. 56)* Poziţia conceptelor fundamentale s-ar afla, se spunea, „dincolo de lumea fenomenelor", ele ar include voinţa de artă ca „obiect metaempirie." (A.G. 49) Ele ar fi independente de oricare experienţă şi prin aceasta de nezdruncinat prin vreo experienţă. Sistemul conceptual al ştiinţei despre artă s-ar lega, e drept, de rezultatele cercetării empirice, dar,

în măsura în care are valoare apriorică, ar fi, în stabilitatea lui, independent de acele rezultate şi nici nu ar putea ajunge în conflict cu ele. „O nouă descoperire sau nouă observaţie pot fie să demonstreze că una din problemele artistice deja cunoscute şi a priori legitimate a fost soluţionată într-un anume caz altfel decît pînă acum ... în care caz . . . trebuie întreprinsă o corectare a concepţiei istoriografic-artistice, situaţie în care sistemul conceptual teoretic-artistic elaborat nu este deloc atins; fie să demonstreze, că o anume problemă nu este deloc atinsă; fie să demonstreze, că o a-

171

nume problemă artistică nici nu a fost pînă acuma recunoscută ca atare... în care caz . . . problema respectivă trebuie cuprinsă într-o formulă şi pusă în legătură cu problemele deja cunoscute; procedeu prin care îşi face loc o extindere — e drept — a sistemului conceptual al teoriei artei, dar nu şi o zdruncinare a acestui sistem." *(A.G.* 58) Faptul că sistemul însuşi ar putea fi fals — şi că această falsitate este doar un simptom al imposibilităţii lui de principiu de a fi dus pînă la capăt — nu i-a trecut lui Panofsky prin mintei.

Sistemul ştiinţific-artistic suspendat la atîta înălţime deasupra experienţei a rămas în felul acesta ineficient şi pentru experienţele ştiinţei — în cea mai puternică opoziţie cu marea influenţă iradiată de „Conceptele fundamentale ale istoriei artelor" ale lui Wolfflin.

Studiul lui Panofsky are astfel numai o importanţă simptomatică. El a radicalizat idei care au stat la baza concepţiei lui Wolfflin şi mai ales a lui Riegl asupra istoriei artelor. Tocmai radicalizarea dezvăluie însă insuficienţa acestor idei.

Să nu ne sperie oare faptul că supraistoricitatea, caracterul necondiţionat al artei sînt reduse la nivelul „rezolvării atemporale a u-

nor probleme"? Pentru Panofsky, opera de artă are „conform naturii sale dubla însuşire — pe de o parte de a fi de facto condiţionată de circumstanţe de timp şi spaţiu, iar pe de altă parte de a configura —, conform unei idei, soluţia atemporală şi în acelaşi timp absolută (!) a unor probleme a priori postulate —; are însuşirea de a se zămisli în fluxul devenirii istorice şi totuşi de a pătrunde în sfera valabilităţii supraistorice. De aceea fenomenul artistic, dacă este vorba să fie într-adevăr înţeles integral în unicitatea lui, ridică o dublă cerinţă ou imperativă necesitate: pe de o parte cerinţa de a fi înţeles în condiţionarea

172

lui, adică de a fi plasat în contextul istoric al legăturii dintre cauză şi efect, iar pe de altă parte de a fi înţeles în noncondiţionarea lui, adică scos din contextul istoric al legăturii dintre cauză şi efect, şi, dincolo de orice relativitate istorică, de a fi acceptat în sensul rezolvării atemporale şi aspaţiale a unor probleme atemporale si aspaţiale . . ." *(A.G.* 67)

La ce bun atunci arta? Problemele atemporale şi aspaţiale sînt reunite în sistemul aprioric al conceptelor fundamentale cu o plenaritate şi cu o densitate pe care nici o operă de artă nu le poate egala, deoarece fiecare operă oferă de fiecare dată o rezolvare unilaterală. Sistemul unor concepte fundamentale în ştiinţa despre artă reduce sensul artei la soluţionarea, de fiecare dată particulară, a unui conţinut problematic postulat ca absolut. Intrucît aceste concepte fundamentale susţin că pot dezvălui în acelaşi timp „sensul ultim, definitiv" al fenomenelor artistice, „rădăcina cea mai autentică a esenţei lor", nu le mai rămîne operelor de artă nimic care le-ar putea justifica existenţa. Sistemul conceptelor fundamentale din ştiinţa artei anihilează rostul artei.

III

Pentru Riegl, „voinţa de artă" însemna o for-

ţă reală — această idee a apărat-o Wind împotriva atacurilor lui Panofsky[98]. Wolfflin vedea în existenţa unui proces psihologic real unica rădăcină a evoluţiei stilurilor. Din aceste realităţi Panofsky a obţinut „sensul" „metacmpâric".

O transformare asemănătoare a principiului dezvoltării stilurilor, din forţă reală în sens ideal, a fost operată de Paul Frankl în cartea lui de o viaţă. Frankl a pornit de la Wolfflin.

în lucrarea „Faze de dezvoltare a arhitecturii

173

mai noi" (1914), Frankl prezenta Renaşterea şi barocul drept opoziţii polare ale următoarelor perechi de concepte: însumare spaţială şi diviziune spaţială, centralizare a forţei şi risipă a forţei, unitate imagistică şi pluralitate imagistică, libertate şi constrângere. Principiul evoluţiei stilurilor, pe lîngă toate acestea, reprezenta pentru Frankl o forţă reală (spirituală). Evoluţia unui stil este un proces de ordin spiritual, căruia particularităţile unei anume naţiuni îi servesc doar drept înveliş, pentru care indivizii singulari, cu talentele lor artistice mai mari sau mai mici, cu obiceiurile lor etnice, cu hazardurile biografiei, nu sînt decît nişte reprezentanţi -mai mult sau mai puţin străluciţi. Este destinul lor inexorabil acela de a se fi născut, cu caracterul lor individual şi cu natura talentului lor, într-o reţea — prezentă încă din leagăn — de probleme arhitectuale de rezolvat. Există o măreţie a individului ale cărui capacităţi se înalţă pînă la problematica epocii, dar cel imai mare geniu rămîne sclavul acelei desfăşurări spirituale, care trece, fără oprire, dincolo de fiecare individ în parte si priveşte cu nepăsare moartea timpurie a geniului."'[9]

Ulterior însă Frankl a fost, totuşi, de părere că principiul stilistic este de natură ideală şi, în raport cu realitatea, doar un „factor ordo-

nator". Gîndurile lui Frankl gravitau în jurul problemei periodicităţii, dar, dincolo de ea, se raportau la orice fel de schemă de ordonare istorică. Cu prilejul unei recenzii a cărţii „Arta preistoriei noastre" de F. Adama van Scheltema (1936),Frankl scria: „Istoria este atît de multiformă, încît orice sistem de periodizare poate fi introdus în ea, extras din ea şi dovedit". De aceea ar fi necesar să fie corectată ideea unei „fantome a periodicităţii". Nu despre înţelegerea realităţii ar fi vorba, după Frankl, ci despre cunoaşterea a ceea ce este „exact", „just". „Decisiv este faptul că oricât de exacte ar fi conceptele de stil, artă şi arte cu ajutorul

cărora s-ar configura mersul istoriei stilurilor, acesta rămîne doar un factor *ordonator,* un caz unic, cel mai ordonat, dintr-un mare număr de cazuri variate, foarte neregulate, un caz unic, pentru care, în sine, este indiferent dacă păşeşte cu adevărat în istorie; pentru care nu este important decît că reprezintă, ca situaţie» -simplisimă, ca drum construit „drept", un mijloc de comparaţie slujind la evaluarea în general a adevăratelor curbe ale istoriei ca atare şi ale puterii de a judeca eventualele lor grade de deviere de la drumul „drept" al istoriei. Tabelul considerat ca un factor ordonator al cursului stilistic normal este un sistem mental, de coordonate de pe ale cărui axe rigide pot fi privite şi apreciate curbele, fie ele cit de periculoase. Pentru meditaţia asupra istoriei aici se află punctul arhimedic. Este chiar bună funcţionarea unui astfel de sistem, de coordonate de o exactitate aproximativă, căci decisiv, în ultimă instanţă, este faptul de a fi situat pe o poziţie din afara lucrurilor, o poziţie neutră. .. o eroare a. tuturor cercetătorilor de pînă acum ai fenomenului periodicităţii, a fost de a confunda sistemul lor (fals) de coordonate cu realitatea pe

care trebuiau s-o evalueze."[100]

Dacă sistemul de coordonate al conceptelor fundamentale încă poate fi înţeles aici ca simplu model, fără accent valorizator într-un sens asemănător celui în care Wolfflin numea unele din conceptele sale fundamentale „pură construcţie auxiliară", „criteriu, pe baza căruia se pot stabili orientări" (1920, G. 16), explicaţiile în continuare ale lui Frankl arată că pentru el importanţa sistemului nu era, prin acestea, epuizată.

Fascinaţia „punctului arhimedic", a „poziţiei în afara istoriei" a fost aceea care a înălţat sistemul conceptual mai sus de nivelul unui model, consacrîndu-l ca un „imperiu al ideilor". în cuprinzătorul său „sistem al ştiinţei despre artă" din 1938 Frankl vorbea despre acest sistem în felul următor: „Sistematica... are rolul

175

specific de a se articula ca etapă, în evoluţia oricărei gîndiri teoretice, din orice epocă, şi, totuşi, de a rămâne în afara propriei epoci; ea nu dă sens desfăşurării evenimentelor, dar recunoaşte acest sens ca 'posibil, ca realizabil; ea se mişcă, platonic vorbind, în „lumea fundamentului", în imperiul ideilor. Istoria concretă poate cerceta „întreaga" istorie a artelor, din toate timpurile şi ţările, sistemul cercetează istoria artei ca „întreg". Sistemul desluşeşte conexiunea conexiunilor şi este, conform ţinutei interioare şi îndatoririlor sale, preocupat de valabilitatea absolută, dincolo de timp, loc şi persoană. Sistemul are caracter obiectiv. Desluşind, descoperă armonia şi învaţă să cinstească plenitudinea realului şi bogăţia posibilului. Sistemul poate şi trebuie să ajungă la poarta absolutului, dar rămînînd teorie, nu poate să deschidă această poartă a absolutului. Deschiderea ei, sistemul o lasă pe seama credinţei."

Prin sistem cel ce îl aplică dobîndeşte demnitate, lăsîndu-se purtat de el dincolo de orice

condiţionare: „cel care aplică sistemul aparţine, ca persoană, epocii sale şi problematicii ei, iar sociologic vorbind, unui anume strat social, dar ca *„sistematician"* se plasează în afara epocii, a categoriei sale sociale; dar şi în afara unei anume concepţii despre lume, metafizică (ori confesiuni) şi naţionalităţi, deoarece toate aoestea el le vede din „exterior"; niricînd nu ia partea vreunei orientări artistice .. ."[101]
Este limpede că opera de artă şi artistul nu se pot niciodată apropia de „absolut" atît de mult pe cît o pot face sistemul şi cel ce îl aplică. Artistul nu ar putea vreodată să îmbrăţişeze în creaţia sa „istoria artei ca întreg", iar opera de artă s-o reprezinte. Astfel gîndind, operele de artă apar ca fiind unilaterale şi. limitate, ca şi atunci cînd erau puse în faţa sistemului aprioric al lui Panofsky.
După cum pentru Panofsky forma operei individuale înseamnă numai actualizarea şi dife-

renţierea unei forme generale, potenţiale, iar opera individuală doar rezolvarea particulară a unor probleme artistice fundamentale, formulate prin conceptele fundamentale ale ştiinţei despre artă, tot aşa se plasa şi „sistematicianul" lui Frankl dincolo şi deasupra tuturor operelor de artă: „Cercetătorul ştiinţific al artei. .. se ocupă, din principiu, de toate operele de artă, de cele existente, de cele care au existat în trecut şi de cele viitoare; pentru el aceste opere concrete 'constituie mulţumită personalităţilor artistice istorice, o selecţie istorică a unor opere de artă dintre toate cele teoretic posibile; domeniul specific al acestui cercetător sînt *posibilităţile artistice,* cadru al *realităţilor artistice."'*[102]
în detaliu cele două sisteme nu coincid cîtuşi de puţin. Ar fi concludent, într-o anume privinţă, să se arate contradicţiile dintre aceste sisteme ştiinţifice care se prezintă ca „aprioric necesare gîndirii", ca „imperiu al ideilor".[103]
Un spor al cunoaşterii n-ar fi totuşi de reţinut

aici. Aceasta deoarece este vorba despre lupta între umbrele unor concepte generale, golite de sens.

„Sistemul ştiinţei despre artă" al lui Frankl a apărut cu întîrziere. Perioada edificării unor concepte fundamentale era depăşită: cercetarea trecuse la interpretarea „iconologică" şi la „a-naliza structurilor". îşi revendica însă dreptul la un „punct arhimedic" în afara istoriei, dincolo de orice fel de artă. Această *pretenţie rămîne identică sieşi în schimbarea concepte-lor diriguitoare.* Categoriile „stil", „simbol", „structură" îi vor oferi, de fiecare dată, alte modalităţi de a se exprima.

...

Pornind chiar de la nivelul conceptelor fun-damentale, cu problematica formulată de ele, Panofsky a încercat să treacă din domeniul

177

artei în cel al culturii. „Căci în general toate structurile spirituale, toate teoriile filosofice şi religioase, precum şi reglementările juridice sau sistemele lingvistice pot şi trebuie să fie înţelese ca soluţii ale unor „probleme" filo-sofice, religioase, juridice şi lingvistice (aces-ta este şi motivul pentru care toate ştiinţele spiritului se apropie, conform structurii şi pro-blematicii lor intrinsece, de ştiinţa artei); şi, aşa cum ştiinţa artei stabileşte că în desfăşu-rarea unui fenomen artistic determinat toate problemele artistice sînt soluţionate «într-unui şi acelaşi sens», tot astfel ar putea o ştiinţă generală a spiritului să încerce a dovedi că în interiorul unei anumite culturi. .. toate problemele spirituale ■— în cazul dat deci inclusiv cele artistice, se rezolvă «într-unui şi acelaşi sens»" *(A.G.* 66)

In al patrulea studiu de teoria artei, care tratează „Problema descrierii şi interpretării conţinutului în operele de artă plastică" (1932), Panofsky a expus o schemă pentru în-

ţelegerea metodică a legăturii dintre artă şi
cultură în ansamblul ei.
Autorul dădea socoteală asupra unor acţiuni
de interpretare iconografică şi iconologică deja
realizate. Formalismul radical al sistemului a-
prioric de concepte fundamentale este înlătu-
rat în favoarea unei interpretări a conţinutu-
lui. Studiul acesta a devenit, într-o formă u-
şor modificată, capitolul introductiv al „Stu-
diilor de iconologie" ale lui Panofsky (1939),
iar acelaşi capitol, sub titlul „Iconografie şi
iconologie: o interpretare la studiul artei Re-
naşterii" a fost retipărit în culegerea de studii
ale lui Panofsky *Meaning in the visual arts*
(1957). Astfel capitolul poate fi considerat ca
fundament teoretic al iconologiei lui Panofsky.
Panofsky deosebea trei „straturi de semnifi-
caţii" în actul interpretării.
Primul strat cuprinde acel domeniu al ope-
rei de artă, care este accesibil privitorului pe
baza „experienţei lui existenţiale, vitale"; al
178
doilea strat extinde această sferă prin adao-
sul „cunoştinţelor culturale". Panofsky îşi ex-
plică opiniile, asumîndu-şi sarcina de a de-
scrie, pe baza lor, „învierea lui Hristos" de
Griinewald. El pleacă de la ideea că o descrie-
re pur „formală" este „practic un lucru im-
posibil": „O descriere într-adevăr pur formală
n-ar trebui să folosească nici măcar termeni
cum ar fi „piatra", „omul" sau „stînca", ci ar
trebui să se limiteze la operaţia de a descrie
culorile, care, în nuanţări multiple, se aşează
una lingă alta, se leagă între ele şi pot fi core-
late cel mult în alcătuiri formale cvasiorna-
•mentale sau cvasiteetonice ca elemente com-
poziţionale lipsite de orice semnificaţie şi care,
chiar spaţial vorbind, au sensuri plurivalente".
Orice descriere judicioasă va trebui deci „—
de fapt chiar înainte de a începe — să fi dat

factorilor pur formali ai reprezentării alte înţelesuri simbolice, pentru ceea ce este reprezentat; şi astfel descrierea se va înălţa, oricum s-ar proceda, din sfera pur formală spre o zonă a sensului". în interiorul acestei sfere a sensului există însă un strat „primar" şi unul „secundar": „Dacă spun despre acel complex de culori luminoase din centrul imaginii, că este „un om care pluteşte în aer, cu mîinile şi picioarele străpunse", transgresez desigur . . . graniţele unei pure descrieri formale, dar încă rămîn într-o zonă în care ideile referitoare la sens sînt accesibile şi familiare privitorului pe baza viziunii sale optice, a percepţiei sale tactile sau motrice, pe scurt a nemijlocitei sale experienţe existenţiale. Dacă denumesc însă acel complex de culori luminoase „Hristos înălţîndu-se", atunci adaug presupunerea unui lucru ştiut de mine din surse culturale, aşa cum de pildă un om care n-ar fi auzit niciodată de conţinutul evangheliilor, ar lua „Cina cea de taină" a lui Leonardo drept o însufleţită masă cu invitaţi, trăgînd concluzia din prezenţa pungii, că aceştia s-ar certa din pricina unei chestiuni de bani. Acest strat „primar" al

semnificaţiei, în care putem pătrunde pe baza experienţei noastre existenţiale de viaţă, îl vom desemna ca zonă a sensului aparenţelor .. . Celălalt strat, secundar, al semnificaţiei, care, dimpotrivă, ni se dezvăluie abia pe baza unei cunoaşteri literar transmisă, putem să-1 numim zonă a tălmăcirii semnificaţiei. Aici ne permitem observaţia că istoricul de artă nu are dreptul, în cadrul acestei tălmăciri a semnificaţiei să facă o deosebire între reprezentări pe care le consideră „artistic esenţiale" (cum ar fi conţinuturile biblice) şi cele pe care crede că îşi poate permite să le lase deoparte ca fiind nişte „alegorii confuze" sau o „simbolistică sofisticată". De fapt, în această distinc-

ţie, frecvent întâlnită, nu este vorba in fond de a se face vreo deosebire între ceea ce este sau nu este esenţial din punct de vedere artistic, ci de a se deosebi între ceea ce, întîmplător (şi cine ştie cîtă vreme încă) este pentru conştiinţa noastră actuală ceva oarecum familiar şi ceea ce sîntem nevoiţi, abia după dezvăluirile unor izvoare îngropate de timp, să reînţelegem, să ne reînsuşim: nu pare deloc exclus ca pentru oamenii anilor 2500 povestea cu Adam şi Eva să fi devenit la fel de străină, precum sînt pentru noi acele idei din care au izvorît, de pildă, alegoriile religioase ale Contrareformei sau alegoriile umaniste ale ambianţei lui Durer; şi totuşi nimeni nu va putea contesta că, pentru a înţelege plafonul Capelei sixtine, este esenţial faptul că Michelangelo a reprezentat acolo păcatul originar, şi nu un «dejun pe iarbă.»" *(A.G.* 86, 86) Totuşi, şi aici Panofsky întoarce consideraţiile spre punctul lor de plecare; chiar şi sensul fenomenalităţii operei de artă nu poate fi desprins numai din experienţa existenţială, de viaţă, ci trebuie garantat — nu printr-o cunoaştere cumva preştiinţifică a conţinutului, ceea ce ar fi un lucru al „hazardului" — ci prin cunoaşterea posibilităţilor de repre-t zentare existente de-a lungul istoriei. Numai

180

prin optica unei asemenea cunoaşteri, poate, în tabloul sus menţionat, Hristos să fie perceput ca „plutind". „In fapt lucrurile stau altfel: spre a putea descrie adecvat o operă de artă, fie şi numai sub aspectul înfăţişării ei, trebuie — chiar dacă pe cale inconştientă şi doar într-o fracţiune de secundă — s-o fi integrat în prealabil într-o ordine stilistică, critic stabilită, deoarece noi n-am putea în nici un fel să aflăm dacă se cuvine să aplicăm acelei „suspensii în gol" criteriile naturalismului modern sau ale spiritualistmului medieval. Şi constatăm cu oarecare surprindere cum, o propoziţiune aparent atît de simiplă ca: „un om

se înalţă din mormîntul său" ne-a dus la decizia asupra unor probleme deja atît de dificile şi de generale, ca acelea privind relaţia dintre suprafaţă şi adîncime, corp şi spaţiu, statică şi dinamică — pe scurt: că ani şi examinat opera de artă sub specia acelor „probleme artistice fundamentale" ale căror modalităţi de rezolvare le numim «stilul operelor»." *'(A.G. 89)*

Cunoaşterea istoriei ca întreg şi a diferitelor posibilităţi de reprezentare pe care ni le oferă sistemul problemelor artistice fundamentale şi, corespunzător lui, sistemul conceptelor fundamentale ale ştiinţei despre artă, sînt puncte de reper, chiar şi pentru descrierea unui dat de ordin intuitiv.

Distincţia pe care o face Panofsky între un strat al experienţei existenţiale, vitale şi sfera plăsmuită de tradiţiile culturii, nu corespunde vreunei realităţi obiective. Cultura este o „a doua natură" a omului. Acest lucru l-a demonstrat pe larg cercetarea antropologică modernă şi nu va fi deci repetat aici.[104] „Experienţa existenţială nemijlocită" şi „intuiţia optică", „percepţia tactilă şi motrice" sînt în mod hotărîtor impregnate de tradiţiile culturii şi nu se rezumă de fel la un substrat al natu-
181
ralului, anistoric, peste care cultura să fie doar „depozitată".

Conceptul de cultură şi educaţie ia, la Panofsky, aspectul unei construcţii intelectualiste. Pentru el înţelegerea semnificaţiilor reprezintă în raport cu experienţa existenţială nemijlocită numai „un supliment de cunoaştere datorat culturii", transmis prin „cunoaştere literară".

Totuşi mişcarea, percepţia, ba chiar nutriţia umană sînt impregnate de semnificaţii culturale.

Semnificaţiile culturale nu se „adaugă" prin „cunoaştere literară", ci se întipăresc în fiinţa omenească, prin viaţa dătătoare de modele a

generaţiilor anterioare, încă din fragedă copi-
lărie, în întreaga-i structură fizică. O cultură
însuşită numai prin cunoştinţe literare, ce
n-ar fi în stare să modeleze realităţile vieţii,
ar fi total neputincioasă, de fapt fără sens, de
vreme ce cultura trebuie să fie tocmai confi-
gurarea a unui ceva diferit de ea însăşi, adică
să fie modelarea, transformarea naturii.
Raportînd tema *Cinei cele de taină* la do-
meniul semnificaţiilor religioase, s-ar putea,
într^adevăr, ca ea să nu mai fie, cîndva, în
viitor recunoscută. A identifica însă în a-
ceastă temă o „societate de comeseni tulbu-
raţi, în conflict, din cauza unor chestiuni de
bani", este o judecată care nu se poate baza
deloc pe „o experienţă existenţială, vitală", ci
este posibilă numai în interiorul unei anume
societăţi burgheze în cadrul căreia „banii",
„sociabilitatea unui ospăţ", au o anume sem-
nificaţie culturală.
Despărţirea experienţei existenţiale, vitale
de înţelegerea semnificaţiilor, reducerea cul-
'turii la cunoaşterea literară se însoţeşte la
Panofsky cu nivelarea conţinuturilor.
Panofsky socotea că „arogarea dreptului de
a deosebi între conţinuturi „esenţiale" şi „ne-
esenţiale" (fiindcă ni se par „căutate" sau
chiar „absurde"), pornind de la premisele pro-

priei contemporaneităţi, este un act arbitrar,
lipsit de simţul istoriei." Situaţiile şi subiec-
tele biblice apar şi privitorilor moderni ca
„necăutate", şi oa să spunem aşa, „fireşti",
deoarece, pînă la un punct, ne sînt şi nouă
încă familiare (dar cîtă vreme încă?); mito-
logiile antichităţii sînt deja m mult mai mică
măsură familiare privitorului modern, iar i-
deile antichităţii tîrzii şi ale Renaşterii doar
în cazuri extrem de rare. în acest fel, între
conţinuturile stratului „secund" de obiecte, ia
naştere în mod firesc o gradaţie a accesibili-
tăţii lor; ar fi însă o eroare ridicarea acestei
gradaţii subiective a capacităţii de compre-

hensiune la rangul de criteriu obiectiv al însemnătăţii lor. Ceea ce resimţim ca o deosebire între conţinuturile „esenţiale" şi altele „neesenţiale", este cel mai adesea deosebirea dintre acele motive de reprezentare, care, întîmplător, ne mai apar ca „universal accesibile" şi cele care — mult distanţate de conştiinţa noastră actuală — pot fi înţelese numai cu ajutorul unor „texte" —; între izvoarele încă vii şi cele pe care vremurile le-au îngropat."[105]

Oricît ar fi de importantă sarcina de a extinde conştiinţa contemporaneităţii prin accesul la valori de care ne-arn înstrăinat, nu este totuşi admisibil a pune în acest fel un semn de egalitate între conţinuturi încă active, imperioase, şi altele deja dispărute; după cum este inadmisibil a se pune pe aceeaşi treaptă conţinuturile biblice cu alegoriile ezoterice. Faptul că anumite conţinuturi ne sînt accesibile „din întîmplare" şi încă anterior oricărei cercetări istoric-literare, reprezintă de fapt criteriul unei continuităţi a transmiterii culturale, care, primordial, face posibilă însuşirea cu sens deplin a unor conţinuturi dispărute. Conţinuturile vii sînt acelea care ne marchează, care au pentru noi „semnificaţie culturală". Ele sînt punctul de plecare al intere-

183

sului nostru pentru cunoaşterea tradiţiei istorice în general.

Afirmaţia aceasta implică ideea că si noi înşine ne aflăm *în* istorie şi că în conţinuturile tradiţiei trebuie să găsim *adevărurile destinate nouă.'*[106]

Panofsky a căutat punctul arhimedic în afara istoriei. Din acest unghi de vedere devine. absolut indiferent, care conţinuturi sînt încă active, imperioase, şi care dispărute sau îngropate. Aceasta înseamnă însă că Panofsky urmărea un punct arhimedic aflat dincolo de obligativitatea oricăror conţinuturi. Din acest punct fix privind lucrurile, toate conţinuturile

devin la fel de indiferente.

Iconologia a anticipat astfel şi momentul vizat de întrebarea „cît timp încă?", momentul deplinei înstrăinări de toate conţinuturile tradiţiei. De aceea nu este întîmplător faptul că teoria artei a lui Panofsky a plecat de la un formalism radical. Noua interpretare a conţinuturilor nu contrazicea acest formalism. Căci nu conţinutul concret al tradiţiei se impunea acum, ci *procesul istoric,* din interiorul căruia acel conţinut trebuie înţeles, „istoria tipologică", „chintesenţa însăşi a capacităţii de a reprezenta".

Este o particularitate a cercetării iconografice, faptul că în cadrul ei dobîndesc importanţă tocmai acele conţinuturi a căror accesibilitate nemijlocită s-a pierdut (sau, din pricina caracterului lor ezoteric n-a existat niciodată): *sarcina* de a obţine comprehensiunea apare numai acolo unde există lucruri devenite incomprehensibile. Pornind de aici, au fost apoi problematizate şi conţinuturi cu un înţeles „întîmplător" încă accesibil. Explicaţiile lui, Panofsky privind „învierea lui Hristos" de Griinewald sînt un exemplu concludent pentru felul în care şi aici s^a plecat de la presupunerea unei cecităţi „naturale" faţă de sens, spre a se face din accesibilitatea încă vie un

simplu hazard istoric, la baza căruia n-ar sta nici un fel de înţeles mai profund.

în acest fel termenul de *„simbolic"* capătă în cercetarea iconografică sensul de „descifrare *a unei enigme",* iar obiectele cercetate semnificaţia unei foste *concordanţe dintre imagine şi sens,* devenită neconcordanţă.

Conţinutul unei imagini, care trebuie descifrată iconografic, este de neînţeles *înaintea* interpretării lui; el poate rămîne la fel de neînţeles si după aceea, — în funcţie de cuprinsul lui obiectiv. Panofsky scria: „Aproape întotdeauna ... se va dovedi că tocmai acele interpretări, pe care, cu conştiinţa deplin împă-

cată, le putem numi „sigure", vor avea pentru un spirit obişnuit ou examinarea „neprevenită" sau „intuitivă" a operei de artă, ceva deosebit de straniu; şi în orice caz vor fi din acelea peste care nu dai deodată, aşa, pur şi simplu: oamenii cultivaţi din alte vremuri... nu numai că gîndeau altfel decît noi, dar şi ştiau şi citeau alte lucruri decît noi, şi am putea aproape afirma că tocmai interpretarea unei opere de artă greu de explicat, din cauza „încărcăturii ei alegorice", are cea mai redusă perspectivă de exactitate tocmai atunci cînd, înfăţişîndu-se unei „minţi omeneşti nedeformate", i se pare acesteia, deosebit de „firească", de „liberă" si „psihologic uşor de înţeles."[107]

Panofsky a reunit aici mai multe puncte de vedere. Să ne limităm la discrepanţa dintre educaţia culturală din trecut şi cea a prezentului..

Cercetarea iconografică a lui Panofsky nu. a fost deloc preocupată să reimpună „celelalte" conţinuturi de gîndire, „celelalte" cunoştinţe, din trecut,cu conţinutul lor de probleme, *adevărul* conştiinţei actuale. Nu a fost preocupată de vreo „intermediere pe calea gîndirii"[108] a conţinuturilor, de la trecut la prezent. Mai curînd s-ar spune că nu a mai acor-

dat conţinuturilor seriozitatea care le revenea odinioară.

Aici joacă un rol o a treia semnificaţie a *„simbolisticii"* care, după cum am mai arătat, rezulta pentru Friedrich Theodor Viseher din discrepanţa între mit şi conştiinţa lucidă, instruită. De aceea era necesar, „să deosebim cu exactitate între cel ce crede în mituri şi cel care include mitul în imaginaţie, în conştiinţă, dar îi cunoaşte valoarea exactă . . . Pentru *primul,* zeii (alături de genii, duhuri, eroi de legendă) sînt fiinţe 'reale, iar acţiunile şi experienţele lor, sînt istorie, pentru *al doilea,* nu; el nu le atribuie realitatea adevăru-

lui faptic, dar îi face plăcere să se pună în postura celui care crede în mituri, convins fiind că numai datorită acestei credinţe au putut lua naştere plăsmuiri atît de vii ale fanteziei ..."

Aşa se explică faptul că pentru Panofsky interpretarea nu se putea limita la sfera unei înţelegeri a semnificaţiei. Interpretarea trebuia ridicată la treapta unui al *treilea strat al semnificaţiei. Iconografia* trebuia să devină *iconologie.*

Dacă interpretarea „se ridică şi deasupra stratului de înţeles a semnificaţiilor în acea ultimă şi cea mai înaltă zonă", pe care Panofsky o desemna, cu un termen aparţinînd lui Karl Mannheim, drept zonă „a înţelegerii documentului" sau ca zonă a „înţelegerii esenţei", atunci ea reuşeşte să cuprindă „acel conţinut esenţial ultim", care stă la fundamentul creaţiilor artistice, „dincolo de înţelegerea aparenţelor şi de înţelegerea semnificaţiilor ii", şi anume: „autorevelarea unei atitudini fundamentale faţă de univers, neintenţionată şi neştiută." *(A.G.* 93)

Un semn esenţial de recunoaştere a acestei sfere a „semnificaţiilor intrinseci" *(„intrinsic meaning")* este faptul că, în raport cu documentele în cercetare, ele constituie un fac-

tor decisiv dar *nu conştient.* De aceea nici izvoarele literare nu sînt suficiente pentru cunoaşterea acelor semnificaţii. „Putem desigur găsi texte, din care să desprindem nemijlocit ce reprezintă „Melancolia" lui Diirer sub specia înţelegerii semnificaţiei, nu însă şi texte care să ne informeze direct cu privire la ce înseamnă acea operă sub specia înţelegerii semnificaţiilor ei ca document. Da, chiar dacă Diirer ar fi dat personal explicaţii expressis verbis cu privire la intenţia ultimă a operei sale . . . s-ar vedea curînd că o asemenea explicaţie ar ocoli cu totul adevărata semnificaţie esenţială a gravurii, şi că în loc de a ne

pune la îndemînă o interpretare, *av* avea ea însăşi, la rîndul ei, o foarte mare nevoie de a fi interpretată." Căci şi artistul cunoaşte numai „ceea ce scoate în evidenţă", nu şi „ceea ce trădează." *{A.G.* 94)

Interpretarea *semnificaţiei conţinutului documentar,* ţelul cel mai înalt şi ultim al oricărui fel de interpretare, înseamnă prin urmare dezvăluirea unui *conţinut de fond,* pînă atunci neperceput, şi care, în trecut, rămăsese nedescifrat. Karl Mannheim la care Panofsky s-a referit, spunea: „stratul semnificaţiilor documentare . . . poate fi înţeles numai privit din unghiul de vedere al receptorului; din unghiul de vedere al creatorului de artă, ceea ce poate fi desluşit într-o operă ca fiind stratul ei de semnificaţie documentară, ţîşneşte „instinctiv", adică „neintenţionat" spre miezul respectivei opere". De aceea nici nu este important conţinutul care trebuie interpretat, ci doar forma şi faptul în sine. „într-o imagine, „subiectul" .. . este important pentru semnificaţia conţinutului documentar, numai în limita simplului fapt că tocmai acest subiect a fost ales" . . . Interpretarea semnificaţiei documentare se plasează aşadar *de-a curmezişul* conţinutului reprezentat, a expresiei comunicate, „nimic nu rămîne pe seama presupusei semnificaţii."

137

Cel care înţelege se instalează astfel la un alt nivel, mai înalt decît obiectul oferit înţelegerii sale, şi se află dincolo de sensul intenţionat al acestuia, fiind capabil să cuprindă şi premisele lui. „Unitatea concepţiei despre lume şi totalitatea sînt concepte a căror semnificaţie ne îndeamnă să. . . ne îndreptăm interesul spre ceea ce se află *în spatele* diferitelor forme de obiectivare culturală."[109] Factorul inconştient, care stă la baza lor, constituie o unitate care se oferă ca atare, dar cu limitele care i-au fost postulate numai unei priviri „de sus".

In versiunile americane ale studiului său Pa-

nofsky identifica semnificaţia conţinutului documentar sau semnificaţia esenţei cu *„intrinsic meaning of content, constituting the world of «symbolical» values"* (semnificaţia intrinsecă a conţinutului, constituind universul valorilor „simbolice"); „concepînd astfel formele, motivele, imaginile, povestirile şi alegoriile ca manifestări ale unor principii aflate la baza lor, interpretăm toate aceste elemente ca fiind ceea ce Ernst Cassirer numea valori «simbolice». Atîta vreme cît ne mărginim să afirmăm că faimoasa frescă a lui Leonardo da Vinci înfăţişează un grup de treisprezece bărbaţi în jurul unei mese la cină, şi că acest grup de bărbaţi reprezintă Cina cea de taină, noi tratăm opera de artă în sine şi îi interpretăm factura compoziţională şi iconografică ca fiind propriile ei trăsături şi însuşiri. Atunci cînd încercăm să înţelegem aceeaşi operă ca un document despre personalitatea lui Leonardo, sau despre civilizaţia italiană din Renaşterea tîrzie, sau despre un anume comportament religios particular, noi tratăm opera de artă ca un simptom al unui altceva care se exprimă pe sine într-o diversitate fără număr de alte simptome; iar factura ei compoziţională şi iconografică o interpretăm ca fiind o evidenţiere mai accentuat particularizată a acelui «alt-

ceva». Descoperirea şi interpretarea acestor valori «simbolice» (care adesea rămîn necunoscute artistului însuşi şi se pot chiar deosebi în mod evident de ceea ce el intenţiona, deliberat, să exprime) constituie ceea ce am putea numi «iconologie» ca o noţiune opusă ^iconografiei»."[110]

Din oscilantul concept de simbol al lui Cassirer, Panofsky a preluat pentru ştiinţa despre artă tocmai acea semnificaţie, prin care cuvîntul „simbol" era deposedat de caracterul lui axiologic. Nu a acceptat, deci, acea semnificaţie prin care „simbolul" înseamnă corespondenţă şi acord între imagine şi sens, şi care

îşi atinge în artă plenitudinea, ci acea semnificaţie care indică dezacordul, inadecvarea dintre imagine şi sens.

O operă de artă este o *„valoare simbolică",* atunci cînd se prezintă ca simptom al „unui altceva". Acest „altceva" se poate manifesta prin multe alte simptome, sustrăgîndu-se, totuşi, în identitatea sa, oricărei fenomenalizări.

Conceptul de „simbol" preluat de Panofsky fusese, în ansamblu, adoptat ca decisiv şi de Cassirer. Cassirer vedea istoria conştiinţei omeneşti ca un proces al autoeliberării: culmea pe care o poate atinge spiritul, este o înţelegere a propriei sale activităţi creatoare de simboluri. Sarcina lui ar fi atunci aceea de a *ridica la nivelul conştiinţei* formele simbolice pe care neîncetat le creează. în acest caz se ieşea, însă, din sfera oricărui adevăr al conţinutului, de vreme ce el era văzut ca „o formă simbolică". în mod asemănător, iconologia lui Panofsky îşi propunea conştientizarea valorilor „simbolice" ale trecutului care odinioară nu ajunseseră la nivelul conştiinţei şi de a le înţelege ca valori simbolice, adică: a merge cu investigaţia înapoi, dincolo de sensul mărturisit, intenţionat, al conţinuturilor,

deoarece acest sens nu se mai putea impune în nici un fel.

Ce fel de „corectiv obiectiv" există oare pentru această dificilă activitate? „îl constituie istoria universală a spiritului care ne învaţă ce concepţii despre lume puteau să aibe o anusme epocă şi un anume cerc de cultură, în acelaşi fel în care pare istoria formelor să delimiteze sfera reprezentărilor posibile şi istoria tipologică sfera proiecţiilor posibile." *(A.G.* 94) Exegetul priveşte istoria în ansamblu, el îşi face o idee asupra „chintesenţei a ceea ce se poate constitui ca viziune despre lume." *(A.G.* 95) Pornind de aici va putea atribui fiecărei epoci a trecutului capacităţile corespunzătoare.

Plasarea într-un punct arhimedic situat în afara istoriei era poziţia dorită în egală măsură de Cassirer ca şi de Panofsky. Ea îi dezlega de întrebarea cu privire la *adevărul* tradiţiei istorice.

„Un text care este înţeles istoriceşte va fi pur şi simplu eliminat din sfera pretenţiilor de a spune lucruri adevărate. Privind tradiţia din punct de vedere istoric, adică plasîndu-ne în situaţia istorică respectivă şi încercând să reconstruim orizontul ei istoric, credem că înţelegem lucrurile. In realitate renunţăm astfel sistematic la pretenţia de a găsi în tradiţie un adevăr valabil şi comprehensibil pentru noi. O atare recunoaştere a alteiităţii celuilalt, care să facă din această alteritate sursă de cunoaştere obiectivă constituie... o suspendare de principiu a suscitatei pretenţii." (Gaidamer)[111]

Interpretarea iconografică îşi găsea „corectivul obiectiv" în „Istoria tipologică", în „chintesenţa capacităţii de a crea imapini", iar interpretarea iconologică în „istoria universală a spiritului", care oferea o „chintesenţă a viziunilor posibile despre lume". în ambele ca-

190

zuri criteriul îl constituia istoria, care, în plus, era concepută ca întreg, ca o esenţă.

Este limpede că, privind în acest sens lucrurile, opera individuală, artistul ca persoană nu puteau funcţiona decît ca exemple, ca ilustrare, ca verigi în lanţul unui proces istoric general. Iconografia şi iconologia se constituie, pînă ia urmă, într-o „istorie a artei fără nume", ca şi istoria stilurilor.

O expunere a lui Panofsky va preciza acest aspect al problemei. în studiul său *Et in Arcadia ego: Poussin and the Elegiac tradition"*[V2] Panofsky urmărea istoria temei respective. Ar fi posibile, spunea el, două interpretări: una „morală", referitoare la împrejurarea unei preveniri a locuitorilor Arcadiei asupra certului lor sfîrşit, şi o alta „elegiacă", pe care

le-ar trezi-o acelor locuitori amintirea, încăr-
cată de sentimente, a unui decedat. Poussin
s-ar afla la răscrucea dintre cele două inter-
pretări. „Această schimbare generală a con-
ţinuturitlor... se poate explica prin cauze
variate. Ea se află în concordanţă cu spiri-
tul mai relaxat şi mai puţin temător al unei
perioade care ieşise triumfătoare din spas-
mele Contrareformei. Ea este, deasemeni, în
armonie cu principiile teoriei de artă a cla-
sicismului, care respinge *„Ies objets bizarres",*
în special obiectele de groază, cum ar fi ca-
pul de mort. Şi a fost o schimbare, uşurată,
dacă nu chiar cauzată de familiaritatea lui
Poussin cu literatura arcadiană .. ." Evoluţia
se îndrepta, dincolo de Poussin, spre Richard
Wilson, Diderot, etc. „Ceea ce fusese cîndva, o
ameninţare, devenea acum o amintire. De aici
înainte dezvoltarea mergea spre concluzia ei
logică". Ea se încheie cu Fragonard. Pînă aici,
evoluţia a parcurs întregul ciclu. Lucrării lui
Guercino „Chiar şi în Arcadia există moarte",
desenul lui Fragonard îi aduce replica: „Chiar
şi in moarte, poate exista o Arcadie".
„Chintesenţa posibilităţilor de a crea ima-
gini s-a dezvoltat pe planul istoriei, iar ope-
191
rele individuale devin etape ale procesului de
dezvoltare. Chiar dacă această evoluţie pe de-
plin logică ar fi mai mult decît o simplă con-
strucţie raţională, ea n-ar fi totuşi în stare să
ne deschidă vreodată accesul la specificul o-
perei de artă.
„Conform caracterului lor, iconografia şi i-
conologia unor opere de artă, explicarea ma-
terialităţii, a conţimiturilor imaginii se rapor-
tează la istoria culturii şi doar în chip mijlo-
cit la istoria artei. In timp ce prima este o is-
torie a spiritului creator, a doua prezintă acel
tezaur de cultură care a interesat pe coman-
ditarii, publicul sau artiştii unor anume epoci;
felul în care aceştia au conceput anume pro-
bleme ale culturii, însă numai pînă acolo unde

realităţile iconografiei sînt incluse în ansamblul istoriei culturii. . . „Istoria formelor", dimpotrivă, se desprinde contrastant de conţinutul ideatic şi de încărcătura simbolică a unei opere de artă. Abia însă după ce arta va fi supusă unei analize a formelor exactă şi completă, va putea conţinutul ei iconografic identificat să dobîndească valoare pertru istoria artei; întrucît astfel va fi precizat materialul folosit în fiecare caz în parte, material de la care procesul configurării artistice porneşte, fie ca imbold, fie ca opoziţie." (Badt)[113]
Teoria istoriografică de artă a lui Panofsky nu oferă un drum pentru a înţelege un conţinut artistic în unicul lui sens adevărat. Nici sistemul conceptelor fundamentale „care formulează problemele", nici metodele propuse pentru a interpreta „sensul aparenţelor", „sensul semnificaţiilor" şi „sensul conţinutului documentar", nu sînt în stare să deschidă un astfel de drum

V

Scrierile de istoria artei ale lui Panofsky sînt, în aparenţă, cu totul independente de scrierile

lui de teoria artei. In ampla lucrare de istoria culturii, „Renaştere şi Renaşteri în arta occidentului" (1960), în monografia despre Diirer (1943) şi în „Istoria picturii timpurii din Ţările de Jos"; Originile şi caracterul ei" (1953), Panofsky nu a încercat să precizeze vreo determinare de la înălţimea unui sistem aprioric, sau să stabilească un „punct arhimedic" în afara istoriei; nici nu s-a străduit să ofere interpretări „ale valorilor simbolice" în sensul lui Cassirer. O descriere care se vroia strict la obiect a ceea ce oferea istoria a luat în acele lucrări locul interpretării propuse în studiile teoretice.
Una din consecinţele acestei transformări a fost analizată de Otto Pacht în recenzia pătrunzătoare pe care a făcut-o lucrării „Pictura timpurie din Ţările de Jos"[114]

După Panofsky, caracterul realismului lui
van Eyck este „un simbolism deghizat". „La
Jan van Eyck . . . orice semnificaţie ia forma
realităţii; sau pentru a spune altfel, întreaga
realitate este saturată de semnificaţii."[115] Ori-
ce obiect al universului imaginii are o sem-
nificaţie simbolică, alegorică.
Pe bună dreptate constata Pacht, că în a-
ceastă interpretare a lui Panofsky termenul
de „simbolic" a dobîndit un alt înţeles, care
s-a îndepărtat de cel folosit anterior. „Este
un caz în care Panofsky afirmă în mod ex-
pres că „această realitate imaginară era con-
trolată pînă la cel mai mic detaliu printr-un
program preconceput de simboluri." O atare
afirmaţie nu este lipsită de importanţă, pen-
tru că stipulează — cel puţin în cazul lui
Van Eyck — o structură raţională a creaţiei
artistice, un punct de vedere care înseamnă
totala răsturnare a celui dominant printre cer-
cetătorii istoriei culturii, după părerea cărora
nici chiar concepţiile despre viaţă *(Weltan-
schauungen)* „nu sînt produse ale gîndirii."
(Dilthey) în plus, de vreme ce actul de crea-
193
ţie este plasat la nivelul stării de conştiinţă
şi considerat a fi de natură non-intuitivă, in-
terpretarea istoriografică de artă va fi orien-
tată într-o nouă direcţie; scopul ei ultim . . .
fiind descoperirea ideilor preconcepute de or-
din teologic sau filosofic oare stau în spatele
creaţiei artistice.
Ceea ce interesează acum, pare a fi un lu-
cru cu totul diferit de obiectivul principal al
lui Panofsky pe vremea cînd îşi scria intro-
ducerea la „Studiile de iconologie" (1939):
„Descoperirea şi interpretarea acestor valori
„simbolice" (pe care, în genere, artistul nu le
cunoaşte, şi se pot deosebi în mod evident de
ceea ce el intenţiona în mod conştient să ex-
prime), constituie obiectul a ceea ce am putea
numi iconografie, într-un sens mai profund .. ."
INfu o „semnificaţie documentară" a fenome-

nului ne este prezentată, ci un înţeles care a fost în mod conştient conferit de artist acelui fenomen, ne este revelat. Dacă, totuşi, acest înţeles intenţionat este în acelaşi timp şi unul în mod deliberat ascuns, atunci analiza iconografică devine inevitabil un fel de decodare."[116]

Dacă opera de artă nu este altceva decît purtătoarea unui program de semnificaţii învăluite, atunci interpretarea fenomenului artistic este deja cuprinsă în însuşi acest program. Pacht vedea aici, pe bună dreptate, o dovadă a noii autonomii dobîndite de cercetarea iconografică.

Menţionată fiind autonomia cercetării iconografice, mai trebuie adăugată în legătură cu recenzia lui Pacht şi ideea următoare: cercetarea iconografică nu mai slujeşte la cunoaşterea operelor de artă, ci îşi creează propriile ei obiecte iconografice care nu sînt identice cu operele de artă.

Aceeaşi transformare a conceptului de simbol poate fi întîlnită în lucrarea lui Panofsky „Saturn şi Melancolia" (1964). Din nou era supusă unei interpretări gravura lui Durer Me-

lancolia I. In 1932 Panofsky — după cum s-a mai spus — scria: „Putem desigur găsi texte care să ne informeze direct asupra celor ce „Melancolia" lui Durer ne prezintă sub specia înţelegerii semnificaţiilor, dar nu şi texte care să ne informeze direct asupra celor ce comunică sub specia semnificaţiei documentare. Da, dacă Durer ar fi explicat el însuşi — expressis verbis — care a fost intenţia ultimă a operei lui ... ar ieşi curînd la iveală că o astfel de explicaţie trece totul cu vederea adevăratul înţeles fundamental al gravurii şi, în loc să ne pună la îndemînă, fără alte probleme, interpretarea ei, ar avea ea nevoie, la rîndul său şi în cel mai înalt grad, de o interpretare''. (A.G. 94) Iată însă cum, în capitolul „Semnificaţia *Melancoliei I,* care analiza *al treilea* strat de semnificaţii — dincolo de „expre-

sie" şi de „conţinutul noţional" — şi anume stratul „semnificaţiei fundamentale", „atitudinea de bază faţă de viaţă", înrădăcinată în gravura lui Durer, se spunea că „Filozofia ocultă"-a lui Agrippa von Nettesheim ar fi fost sursa, ultimă a inspiraţiei lui Durer. „Nu există operă de artă care să corespundă mai îndeaproape noţiunii de melancolie vehiculată de Agrippa, decît gravura lui Durer, şi nu există text cu care gravura lui Durer să se potrivească mai bine decît capitolele lui Agrippa despre melancolie."

Ceea ce deci, conform schemei anterioare; ţinea de înţelegerea sensurilor, deci de stratul al *doilea* de semnificaţii, era tratat acum la capitolul „semnificaţiilor documentare" — iar Panofsky se referea din nou la studiul lui Mannheim privitor la interpretarea concepţiilor despre viaţă — şi era, prin urmare, atribuit stratului al *treilea* de semnificaţii. Sensul gravurii lui Durer, dobîndit prin intermediul textului lui Agrippa, este considerat acum drept cel mai adine- Mai departe de atît nu s-a mai mers.

De acest sens ultim Diirer era pe deplin conştient. „Durer, mai mult decît oricine, se putea regăsi în acea concepţie a lui Agrippa: «Diirer era el însuşi un melancolic şi perfect conştient de acest fapt: Nu este o coincidenţă faptul că, desluşindu-şi limpede propriul caracter . . .şi-a pictat portretul, chiar şi în anii tinereţii, sub înfăţişarea unui gînditor melancolic şi a unui vizionar . . .»"[117]

S-ar părea că Panofsky nu şi-a dat seama de această transformare a propriului său concept al simbolului, sau nu i-a dat importanţă; altfel nu s-ar explica de ce a putut în acelaşi timp să se refere, pe de o parte, la o concepţie ca a lui Mannheim, cu totul deosebită de a sa, şi pe de alta, vechea lui schemă a interpretării apărută în limba germană în 1954

(e drept că însoţită de un „cautius" global, privitor la toate studiile culegerii) să fie repu-Llicată fără modificări în limba engleză în 1957 şi 1962.

Acestea ar însemna că pretenţia a rămas identică. Doar mijloacele de a o justifica s-au schimbat.

în ambele versiuni mai tîrzii ale schemei sale de interpretare, Panofsky a înlocuit expresia „semnificaţia documentară", preluată de la Mannheim, prin „semnificaţia sau conţinutul intrinsec", constituind universul „valorilor simbolice", în sensul lui Cassirer. Dar cele două formulări nu desemnează în toate privinţele acelaşi lucru. Numai pentru „semnificaţia documentară" a lui Mannheim are o importanţă decisivă caracterul inconştient, din principiu ateoretic al demersului. Pentru Cassirer, orice formă simbolică este o energie a spiritului, progresul istoric nu constă prioritar într-o conştiinţă mai clară a formelor noi ca atare, ci într-o înţelegere superioară a acestora *ca* forme simbolice. Spiritul, revenit spre sine însuşi, îşi recunoaşte capacitatea şi ac-

ţiunea de a simboliza, depăşind astfel teritoriul oricărui adevăr provenind din conţinut.

S-a mai arătat aici că acestei formalizări a cunoaşterii îi corespundea o teoretizare a arteft.

într-un înţeles apropiat a stabilit şi Panofsky asemănări între artă şi cunoaşterea teoretică-[118] Nu întâmplător a preluat el conceptul de „formă simbolică" în primul rînd pentru domeniul perspectivei, în celebrul său studiu „Perspectiva ca formă simbolică" din 1924/25. Acolo convingerea fundamentală că „«spaţiul estetic» şi «spaţiul teoretic» prezintă spaţiul de percepţie sub specia uneia şi aceleiaşi experienţe senzoriale, de fiecare dată

însă altfel modificată, şi care, într-un caz apare intuitiv simbolizată, iar în celălalt caz logificată." *(A.G.* 111)

încă mai înainte, în 1921, fusese prezentată „Evoluţia teoriei proporţiilor ca imagine a evoluţiei stilurilor": „Dacă încercăm să cunoaştem diferitele sisteme deja ştiute ale teoriei proporţiilor, nu după aparenţa, ci după tîlcul lor, adică să examinăm nu atît soluţia pe care o oferă, cît mai ales întrebările si problemele pe care le includ, atunci vor trebui să ni se reveleze ca fiind expresia tocmai a aceleiaşi „voinţe de artă", care s-a încarnat în edificiile, sculpturile şi picturile respectivei epoci sau ale respectivului maestru: istoria teoriei proporţiilor reflectă istoria stilurilor şi, ou claritatea cu care reuşim să ne înţelegem între noi pe teritoriul matematicii, istoria teoriei proporţiilor va putea chiar să treacă drept o copie a istoriei stilurilor, întrecîndu-şi de multe ori modelul originar prin limpezimea ei. S-ar putea afirma că acea „voinţă de artă", nu întotdeauna uşor de cuprins în concepte, este exprimată de teoria proporţiilor într-o formă mai clară sau cel puţin mai conturată decît o fac operele de artă înseşi." *(A.G.* 169)

197

Apoi, în 1925, aşa cum s-a mai spus, operele de artă au început să fie privite ca soluţii ale unor „probleme" artistice, iar aceste probleme, la rîndul lor, au fost sistematizate. în lucrarea „Arhitectura gotică şi scolastica" (1951), Panofsky a construit edificiul esenţei şi evoluţiei arhitecturii gotice după modelul filosof iei scolastice.[119] „Ceea ce deosebeşte dezvoltarea arhitecturii goticului francez de alte fenomene asemănătoare este... faptul că principiul *«videtur quod, sed contra, respondeo dicendum»* pare să fi fost aplicat cu perfectă luciditate." (p. 86/87)

Prin această apropiere dintre teorie şi artă, Panofsky îşi poate menţine punctul de vedere, chiar şi atunci cînd „în spatele" înţelegerii semnificaţiilor n-ar mai exista nimic de căutat.

înţelegerea semnificaţiilor este stratul cel mai adînc; prin urmare în „programul" ei, în conţinutul teoretic, apare ceea ce opera de artă are cu adevărat de spus. Spre a o înţelege, *situaţia culturală din care ea provine* trebuie reînviată cît mai fidel posibil.[120]

Trecutul ca atare trebuie reconstruit. Iar în procesul de împlinire a unor astfel de reconstrucţii se dovedeşte forţa nelimitată a spiritului care interpretează. La punctul arhimedic aflat în afara istoriei se renunţă în favoarea caracterului repetitiv al istoriei.

Este însă limpede că prin acestea nu s-a schimbat nimic în problema căutării *adevărului.* Căci este imposibil ca toate conţinuturile culturale ale trecutului să fie reconstruite *ca adevăruri pentru noi.* (Cerinţa, însă, de a cuprinde cu înţelegerea ansamblul istoriei, rămine în picioare).

Aşa se face că Panofsky continuă să se afle aici cu totul în orizontul lui Cassirer. Spiritul care interpretează nu poate reconstrui trecutul spiritual decît sub aspectul *formelor simbolice,* în afara oricăror adevăruri ale conţinutului.

198

Cercetările lui Panofsky au îmbogăţit nemăsurat cunoaşterea imaginilor în ştiinţa istoriografiei de artă. Aceste realizări merită recunoştinţa şi admiraţia.

Dacă însă punem întrebări asupra adevărului pe care-l revelează o operă de artă, Panofsky ne îndeamnă spre cifrul vag al „formei simbolice". Conţinutul spiritual al operei de artă nu mai este luat în serios în privinţa pretenţiei sale de a exprima un adevăr; el se volatizează estetic în „forma simbolică". în acelaşi timp, din orizontul unei ştiinţe a simbolurilor care doar chestionează opera de artă a-

supra unui „altceva", care trebuie să fie simbolizat prin operă, dispare specificul de neînlocuit al artei.
Istoria artei ca istorie a simbolurilor modifică accesul la *adevărul* artei şi în acelaşi timp ascunde astfel adevărul *artei.*

STRUCTURĂ

Conceptul ştiinţific de structură provine din psihologia lui Wilhelm Dilthey. El l-a formulat pentru prima oară în studiul: „Idei cu privire la o psihologie descriptivă si analitică" din 1894-[1]
Intr-un studiu ulterior, „Psihicul şi coeziunea structurală" (1905), Dilthey a definit structura psihică drept „orînduirea conform căreia într-o viaţă sufletească evoluată realităţi psihice de calităţi diverse sînt ordonat legate între ele printr-o relaţie interioară trăită de subiect. Relaţia poate lega între ele fragmente ale unei stări de conştiinţă precum şi trăiri, experienţe distanţate una de alta în timp, ori comportamente cuprinse în ele. .. . Structura. . . este o orînduire, în care realităţi psihice sînt legate între ele printr-o relaţie internă; fiecare din realităţile astfel corelate reciproc este o parte a ansamblului coeziunii structurale; în acest fel ordinea subsistă aici în raportul părţilor cu un întreg. . . Structura este chintesenţa unor raporturi, în care, în plină

schimbare a mersului lucrurilor, în plin hazard al alăturării componentelor psihice şi al succesiunii trăirilor psihice, anume părţi ale ansamblului coeziunii psihice sînt corelate între ele."[2]

Această totalitate organizată, gîndită prin conceptul de structură, şi ale cărei momente sînt legate între ele printr-o relaţie internă, i-a servit lui Dilthey drept fundament pentru edificarea ştiinţelor spiritului. El scria: „Teoria structurii este, cred, o parte importantă a psihologiei descriptive. .. Acolo se află în primul rînd baza ştiinţelor spiritului. Căci relaţiile interioare care constituie experienţele trăite şi vor trebui dezvoltate, şi care în cadrul unui anume comportament se menţin între elementele şirului de experienţe trăite, iar în cele din urmă decid coeziunea structurală a vieţii sufleteşti, ca şi legătura în cadrul căreia aici anume acţiuni singulare au efecte comune în sensul unei corelaţii subiectiv teleologice, în sfîrşit, relaţia dintre realitate, valori şi scopuri, precum şi cea dintre structură şi evoluţie — toate acestea fundamentează întregul proces de edificare a ştiinţelor spiritului. Deasemeni ele fundamentează însuşi conceptul de ştiinţe ale spiritului, precum şi delimitarea acestora de ştiinţele naturii. Astfel teoria structurii ne şi arată că ştiinţele spiritului au de a face cu un dat care în şiinţele naturii nu apare în nici un fel. . . Ştiinţele naturii nu au nimic de a face cu procesul de desfăşurare al percepţiei obiectuale, din care ele se trag. Relaţiile interioare, pe care le pot avea între ele conţinuturile experienţei psihice — act, comportament, corelaţie structurală — constituie în exclusivitate obiectul ştiinţelor spiritului."[3]

în domeniul istoriei artelor, Hans Sedlmayr a fost acela care a aşezat conceptul de structură în centrul teoriei sale,[4] căutând în acelaşi timp sprijin în psihologia gestaltistă.

„Poziţia de observator anihilează efectul factorilor emotivi. .."
SEDLMAYR: „CONTRIBUŢII LA O ŞTIINŢA RIGUROASA A ARTEI", 1931 *(K.W.* 66)

„Judecarea situaţiei unei epoci ca maladie cuprinde, fireşte, şi o apreciere valorică. In clipa în care totul este privit ca o unitate, iar situaţia de ansamblu este văzută din unghiul de vedere medical al maladiei, opţiunea noastră este decisă într-o anume direcţie valorică. Însuşi diagnosticul nu este posibil decît pornind de la un punct oarecum în afara timpului."
SEDLMAYR: ..PIERDEREA MĂSURII", 1948, p. 207.

Teoria istoriografiei de artă a lui Hans Sedlmayr este cea mai cuprinzătoare din întreaga ştiinţă a acestei istoriografii. Din sistemul lui Panofsky lipseau cu totul o teorie a operei de artă individuale, precum şi o metolologie a interpretării ei.

Cele rnai importante scrieri teoretice ale lui Sedlmayr au fost publicate în 1958 într-o culegere sub titlul „Artă şi adevăr, contribuţii la teoria şi metoda istoriei artelor."[5] Citatele de faţă sînt extrase din această ediţie. Ei i se adaugă toate celelalte lucrări teoretice şi metodologice ale lui Sedlmayr. De aici rezultă o perspectivă asupra cîtorva aspecte din scrierile istoriografice de artă ale lui Sedlmayr.

I

Ca şi Panofsky, Sedlmayr a pornit în elaborarea conceptului de istorie a artelor de la *Riegl.* In studiul „Chintesenţa teoriilor lui Riegl" (1929), Sedlmayr s-a străduit să prezinte actualitatea „intrinsecă" a ideilor lui Riegl. Drept „factor specific decisiv" pentru demersul inovator al lui Riegl, Sedlmayr indica „procedeul de a deduce caracterele stilistice particulare din sisteme centrale de princi-

pii ale configurării." „Abia în legătură cu acest procedeu îşi dobîndeşte recurgerea la „voinţa de artă" (în ultimă instanţă „voinţa de cultură") semnificaţia sa cea mai de seamă." *(K.W.* 21) „Stilul" este sesizabil doar pe cale intuitivă. Trebuie pătruns dincolo de acest aspect, de sfera aparenţelor formale, pentru a ajunge la forţa dinamică ce le stă la bază: la voinţa de artă. „Care dintre *forţe* preface formele? Ce se schimbă *în fond,* atunci cînd se schimbă, la suprafaţă, stilul?" *(K.W.* 16)
în postularea acestor întrebări, Sedlmayr era de acord cu Ludwig Coellen. Acesta spunea în scrierea sa „Metoda istoriei arteilor" (1924) următoarele: „întreaga problematică a metodei istoriografice de artă se dezvoltă din sarcina de a atribui operelor de artă, date ca material de cercetare, un fundament al apariţiei lor, în măsura în care acesta are o funcţie specific istorică. Opera de artă, luată ca atare, nu este decît un produs „inert" desprins dintr-un proces spiritual creator. El reprezintă numai unul din polii unităţii originare a unei trăiri, al cărei pol secund nu este dat. Dar tocmai despre acest al doilea pol s-ar cuveni să fie vorba; căci el stă la originea operei de artă, iar istoria artei ar trebui, dacă vrea să fie o ştiinţă, să construiască sau să motiveze apariţia operelor de artă raportîndu-se la originea lor." (comp. *KW.* 17)
A te întoarce spre ceea ce se află „în spatele" operei de artă, spre „originea ei" este gîndul-cheie care, pornind de la teoria lui Riegl, domină concepţia lui Panofsky, a lui Sedlmayr şi, o dată cu ei, cercuri largi ale istoriografiei de artă.[6] Acest gînd-cheie formulează superioritatea ştiinţei asupra artei. Căci „originea" nu este înţeleasă aici în sensul caracterului ei de esenţă — cum o face Heidegger de pildă —, ci într-un sens faptic, ca o realitate, din care opera de artă individuală, bine determinată, poate fi „dedusă". „Sti-

lul" rămîne în afara fenomenalităţii şi prin ur-
203
mare tot în domeniul artei propriu-zise. Teoria lui Riegl despre „voinţa de artă" aduce faţă de această idee, consideră Sedlmayr, o „adîncire a conceptului de stil. „Ea face ca „înfăţişarea exterioară de ansamblu a operei" să depindă de „principii centrale de *structurare,* conform cărora sînt construite operele de artă. . . Stilul este o variabilă dependentă de principiile intrinsece ale structurării." „Deosebita importanţă a teoriei lui Riegl şi a demersului său stă în faptul că varietatea trăsăturilor stilistice ale unei opere de artă. care înainte trebuiau acceptate în versiune pur descriptivă, este acum dedusă din cîteva principii centrale de structurare. „Trăsăturile stilistice" particulare pot fi înţelese în legătura lor cu un principiu superior de structurare sau cu mai multe de acest fel, care stau tocmai la baza respectivei configurări." „Riegl însuşi distinge în mod expres între „caracterul stilistic exterior" *(K.I.* 267) şi „principiul stilistic" *(K.I.* 90). . . şi vorbeşte despre noul „mod de a privi istoria artei, mod care ştie să pătrundă dincolo de suprafaţa fenomenelor. . ." *(K.W.* 21) Conceptele de „principiu stilistic", „principiu de structurare", „principiu de configurare" înseamnă unul şi acelaşi lucru.

Cu ajutorul principiilor de structurare poate fi înţeleasă unitatea care se află dincolo de diferitele opere de artă, dincolo de genurile de artă, care stă la baza unei anume culturi. Sedlmayr acceptă fără rezerve felul în care teoria lui Riegl îşi pune şi îşi rezolvă problemele: „Acum devin posibile demersuri cu totul noi, care aduc cu ele o enormă sumă de puncte de vedere noi. Dacă, de pildă, cunoaştem sculptura unei anume epoci, devine posibil ca, recurgînd la principiile de structurare — aceleaşi în toate domeniile — şi cu ajutorul ideii că anumite mijloace stilistice şi tehnice, anumite materiale corespund ţelurilor lor, să tra-

gem concluzii cu privire la stilul picturii şi

arhitecturii epocii respective. . . .Mai muft decît atît: pornind de la un anumit domeniu al culturii, se pot — în principiu — reconstitui şi alte aspecte ale aceleiaşi culturi; aşa de pildă, dacă există datele necesare privind arta, se vor putea determina cel puţin în cîteva trăsături precise. . . aspecte esenţiale înrudite ale religiei filosofiei sau ştiinţei. Iar atunci cînd aceste domenii ale culturii, altele decît arta sînt oricum cunoscute, putem înţelege că ele sînt înrudite între ele şi de ce". *(K.W. 25, 26)* Acest mod de a vedea, „care pătrunde în miezul lucrurilor şi descoperă aici legături sem nificative", aduce cu sine un important spor al cunoaşterii: „universul opac, plumburiu al realităţilor istoric-culturale şi în special al celor artistice începe, la lumina acestor teorii, să devină transparent şi să-şi dezvăluie structura internă." *(K.W.* 27) „Edificiul intern", „structura" ascund adevăratele sensuri. Teoria este aceea care conferă astfel „realităţilor artistice" înţelesul lor veritabil. Iar „realităţile artistice" nu sînt doar datele privind opera de artă, ci şi fiinţa lor exterioară de ansamblu!" Interpretarea teoriei lui Riegl de către Sedlmayr a scos puternic în evidenţă trăsăturile antiindividualiste ale acestei învăţături. După părerea lui Sedlmayr, purtătorul voinţei de artă este întotdeauna „un anume grup de oameni", în acest scop Sedlmayr făcea apel la „sociologia modernă non-atomistă", mai precis spus la „teoria societăţii" elaborată de Alfred Vierkandt (1923), citind de acolo următoarele: „Puterea cîrmuitoare a unui spirit supraindividual, în forma ei cea mai impunătoare, apare în realităţile culturii umane". în spatele acestora se află „o voinţă cu caracter supraindividual care se impune ca forţă normativă, în raport cu persoana. Se vorbeşte atunci despre o voinţă obiectivă sau, în mod special, despre o voinţă obiectivă de ansam-

blu, înţelegîndu-se prin aceasta o forţă care,
205
pe bună dreptate, este resimţită de individ ca o putere obiectivă". *(K.W.* 20)[7]

Printre premisele false, care trebuiau înlăturate spre a se putea ajunge la poziţia lui Riegl, Sedlmayr includea „concepţia care vede numai în indivizi elementul originar şi real, iar în grupurile umane doar însumări de individualităţi sau întruchipări ale lor; de aceea în această concepţie produsele spirituale colective bazate pe existenţa grupurilor nu sînt realităţi *(Realia),* ci doar denumiri *(Nomina)."* *(K.W.* 32)

O asemenea idolatrizare a „voinţei obiective totale", a „puterii obiective" înseamnă radicalizarea tendinţelor deterministe ale teoriei lui Riegl — preluată şi de Panofsky — şi care — în anumite limite •— au fost decisive şi pentru Wolfflin. Sedlmayr a încercat să le legitimeze, cum vom arăta, cu ajutorul unei teorii a „totalităţii".

Sedlmayr respinge interpretarea lui Panofsky asupra „voinţei de artă" şi consideră că ideile lui Riegl s-ar împăca „cu toate ideile care ţin organic de gîndirea kantiană, aşa cum se împacă focul cu apa." *(K.W.* 32) împotriva acestei opinii este de reţinut că transformarea, de către Riegl, a istoriei artelor într-o istorie a „problemelor artistice" se potriveşte bine cu acel concept neokantian al unei „istorii a problemelor" filozofice."[8] Cu *adevăratul* Kant, Riegl nu are nimic de a face — la fel de puţin cum ar avea de a face cu Hegel, Goethe şi Humboldt, în a căror suită istorică Sedlmayr îl plasează, ca reprezentant al aceluiaşi „tip de concepţie despre viaţă" *(Weltanschauung),* al „idealismului obiectiv." *(K.W.* 34)

în final Sedlmayr ajunge totuşi la o concluzie care seamănă, în interpretarea teoriilor lui Riegl, cu cea a lui Panofsky. Ca şi Panofsky, Sedlmayr este de acord cu insuficienţa teoriei percepţiei la Riegl; ca şi Panofsky, o so-

coteşte totuşi neesenţială în concepţia de an-
samblu a lui Riegl. Sedlmayr are convinge-

rea că „terminologia lui Riegl poate fi aban-
donată fără să se modifice sensul gîndirii He-
geliene; că teoriile false pot fi preschimbate,
fără a se demola edificiul." *(K.W.* 14)
Trebuie totuşi subliniat, opus părerii lui
Sedlmayr şi a lui Panofsky, că teoria percep-
ţiei are în edificiul ideilor lui Riegl o funcţie
cu totul decisivă. Tensiunile care au loc în
cursul procesului perceptiv reprezintă motorul
„voinţei de artă", polii lor oferă criteriile de
apreciere în judecata evoluţiei istorice a artei.
Sedlmayr a anulat sistemul de coordonate
bazat pe aceste criterii, care pentru Riegl în-
semnau singurul lucru stabil, singura certi-
tudine. Ce-i mai rămînea acum ca punct fix
şi criteriu mai presus de neastîmpărul voinţei
de artă? Nici „unitatea şi imuabilitatea natu-
rii şi raţiunii omeneşti", nici o „natură me-
reu egală cu ea însăşi". Toate aceste idei au
fost depăşite şi de Riegl, considera Sedlmayr.
(comp. *K.W.* 32) Totuşi Sedlmayr a încercat
să ajungă pînă la o „viziune a esenţelor" *(K.W.*
29), a vorbit de derivări apriorice *(K.W.* 25),
de „disciplina teoretic-apriorică" a unei „în-
văţături despre direcţiile în sine posibile ale
voinţei de artă" *(K.W.* 22), de calea spre o
„metaistorie a artei." *(K.W.* 17)
Sedlmayr era astfel în general de acord cu
interpretarea „transcendental-ştiinţifică" a lui
Panofsky cu privire la teoria lui Riegl.
Cum să fie însă posibilă o viziune a esen-
ţelor fără esenţe care rămîn mereu egale cu
ele însele? Cum să fie posibilă înţelegerea cul-
turilor istorice, atunci cînd unitatea raţiunii
omeneşti este complet dizolvată, atunci cînd
Sedlmayr, împreună cu Riegl, crede că „în
cursul evoluţiei lui, spiritul este supus unei
adevărate transformări, unei transformări a
însăşi constituţiei lui?" *(K.W.* 32) Pentru ca un
lucru să poată din principiu fi înţeles, se pre-

supune că sînt necesare o comuniune şi un acord măcar parţiale între cel care înţelege şi obiectul procesului de înţelegere! „Posibilita-
207
tea unei interpretări general valabile poate fi derivată din însăşi natura actului de a înţelege, în acest act, individualitatea interpretului şi cea a autorului interpretat nu sînt două realităţi de necomparat între ele: amîndouă s-au format pe bazele aceleiaşi naturi umane universale, datorită căreia devine posibilă legătura dintre oameni prin vorbire si înţelegere". (Dilthey[9])

La Riegl nu era vorba de „înţelegere", ci numai de stabilirea acelei mişcări a „impulsului estetic" numită voinţă de artă. La Riegl voinţa de artă nu putea fi ridicată la rangul cunoaşterii, iar pretenţia lui de a prezenta un sistem de relaţii de necesitate a rămas fără fundament. Panofsky a explicat categoriile psihologice ale lui Riegl ca necesităţi ale gîndirii, edificînd cu ele un sistem aprioric. Sedlmayr tindea şi el spre ceva asemănător, dar păstra în acelaşi timp caracterul aspiritual al „voinţei de artă", conceptul lui Riegl. Purtătorul acestei voinţe în gîndirea lui Sedlmayr —voinţa obiectivă generală — nu se află mai aproape de înălţimile spiritului decît obscurul „impuls estetic" al lui Riegl. Interpretarea lui Sedlmayr a ajuns astfel în dificultăţi nerezolvabile. El nu le-a întrevăzut. In contrast cu Panofsky, Sedlmayr a rămas doar la afirmarea cu certitudine a „apriorităţii". Panofsky a urmat însă cu consecvenţă direcţia adoptată şi a expus sistemul căruia i-a atribuit valabilitate apriorică.

Totuşi intenţia lui Sedlmayr în interpretarea teoriilor lui Riegl a mers în altă direcţie. Sistemul lui Riegl i-a servit drept o teorie a istoriei, în care îşi putea integra propria-i învăţătură despre „principiile de structurare". Sedlmayr a trasat linia care duce de la Riegl la „teoria gestaltistă." (comp. *K.W.* 28) De aceea

atitudinea lui faţă de Riegl a şi fost total ne-
critică[10]; în sistemul acestuia el regăsea, pre-
formulată, propria-i tematică. Aşadar teoria
lui Riegl a putut fi interpretată în mai multe
208
variante: Panofsky a extras din ea un sistem
de concepte fundamentale, care pretindeau va-
labilitatea generală. Sedlmayr a întrevăzut, la
Riegl, principiile prefigurate ale structurii pe
care, spre deosebire de conceptele fundamentale
şi generale ale lui Panofsky, le va valorifica
mai ales în actul de înţelegere a operei de artă
singulare. Elementul comun se află dincolo de
sfera fenomenală, a aparenţelor.

II

„Structura" este, la Sedlmayr, conceptul cen-
tral al teoriei lui istoriografice de artă. Cu
privire la ceea ce înseamnă „structură", Sedl-
mayr s-a exprimat prima oară în 1925 in
studiul său „Vizualitatea structurată"[11], în legă-
tură cu biserica San Carlo alle Quatre Fon-
tane a lui Borromini.

Viziunea apare „structurată" atunci cînd ra-
portăm cele două etaje ale faţadei unul la
celălalt, atunci cînd etajul superior este pri-
vit ca o altă desfăşurare „spaţială" a celui in-
ferior „rezultată din faptul că partea convexă
din mijloc — întocmai ca o membrană elas-
tică — se avîntă spre poziţia concavă „cores-
punzătoare". . . Atunci prin unitatea tripartită
a etajelor. . . care pot fi văzute în cele două
desfăşurări ale lor, dobîndim o indicaţie — fa
să spunem aşa — în sensul regăsirii aceleiaşi
unităţi şi în altă formă de desfăşurare — în
cadrul spaţiului interior. Mai precis spus: din
imaginea diferită a celor două etaje date . . .
rezultă o imagine mentală „mai înaltă"
care cuprinde măi multe moduri de desfăşu-
rare, un soi de „tipologie" a modurilor diverse
de desfăşurare."

„Structurată" este deasemeni viziunea atunci
cînd configuraţia pereţilor din spaţiul interior
este recunoscută ca suprapunere a două ra-

porturi posibile de unificare a formelor, cu
care ocazie apar accentuate o dată suprafeţele
209
plasate în axe, iar altă dată cele aflate între
ele; atunci cînd este perceput ritmul schimbă-
tor al acestei „duble structuri". „Variantele
posibile se interferează ca în anumite modele
ornamentale, în care accentele pot fi schimbate
după preferinţe subiective. . ." şi aici rămîne
valabilă afirmaţia că „forma singulară. . . nu
este gîndită izolat, în sine, ci ca *una* din mai
multele reprezentări posibile ale unui tip de
structură. . ."
Sedlmayr şi-a încheiat consideraţiile cu ur-
mătoarele cuvinte programatice: „...Aceste
explicaţii nu trebuie, fireşte, înţelese greşit, în
sensul că am socoti că, prin ele, o operă de
artă poate fi pe deplin desluşită. Ceea ce s-a
putut găsi cu ajutorul lor a fost numai prin-
cipiul cel mai elementar al structurii ei forma-
le. . . O operă de artă poate produce impresii
profunde asupra celui care nu o vede „struc-
turată"; putem fi zguduiţi de imagini artistice,
care, în acest sens, au numai un minimum de
„structură"; astfel de efecte nu trebuie desigur
uitate din cauza celorlalte. Tot atît de sigur
este însă că, fără a fi recunoscut şi acceptat
principiul structurării, nu se poate înainta spre
conceptele „autentice" ale operelor de artă; nă-
zuinţa de a le găsi devine o *datorie,* oriunde e-
xistă intenţia unei preocupări *ştiinţifice* în le-
gătură cu operele de artă. Spre conceptele au-
tentice: adică spre cele care „pornind de la un
miez concentrat determină restul, îl fac inte-
ligibil", şi de aceea vor lăsa să iasă în eviden-
ţă, cu atît mai vizibil, tot ceea ce pe această
cale nu mai este accesibil înţelegerii. — Acest
element „iraţional" şi-ar putea dobîndi „un
loc" în orînduirile „inteligibilului" şi în opo-
ziţie cu ele."
Raportarea unor motive arhitecturale la
un „tip" totuşi variabil — raportare justifi-
cată în interiorul unei terminologii arhitectu-

rale speciale — este astfel adîncită pînă la cerinţa demersului către un punct central, de unde tot restul va deveni explicabil. Impor-
210
tantă este aici şi anticiparea excluderii reciproce dintre emoţie şi înţelegere.

Cîţiva ani mai tîrziu, în 1932, Sedlmayr, în studiul său „Despre conceptul de analiză structurală",[12] califica drept esenţial în acest proces următorul demers: „A lăsa să rezulte din concepţia fundamentală dobîndită intuitiv (precum şi din concepţiile de rangul doi, etc.) forma concretă a operei de artă, pas cu pas, pînă în cele mai mici detalii, într-o desfăşurare clară". Astfel totul devine inteligibil. Reţeaua de concepte care permite ca, pornind de la un punct central, să înţelegem întreg ansamblul, se constituie acum ca model nu numai pentru „conceptele autentice ale operelor de artă", ci şi pentru „structura" operei însăşi, care trebuie reconstituită într-un proces ce descinde, pînă la ultimul detaliu, dintr-o premisă vizual perceptibilă. Analiza structurală doreşte să „reînnoiască geneza operei". Dar nu procesul de creaţie urmează să fie reconstituit. „Procesul de creaţie poate indica o cu totul altă ordine de alcătuire şi suită decît o are ierarhia motivelor în opera finită: şi numai despre legătura semnificativă dintre ele şi despre funcţia lor internă este vorba aici". Oricum, însă, interpretarea pretinde aici a sta pe aceeaşi treaptă cu procesul de creaţie! Un prilej al acestei precizări asupra conceptului de analiză structurală i-a fost oferit lui Sedlmayr de recenzia la monografia Fontana a lui Coudenhove-Erthal. Coudenhove-Erthal considera că opera capitală a lui Fontana este San Marcello. Pentru Sedlmayr, dimpotrivă, San Marcello este un exemplu de baroc academic, redus la cîteva principii simple. „Adevărata capodoperă a perioadei timpurii a creaţiei lui Fontana ar fi de fapt San Biagio, pentru că oferă «o formulare aproape genială a principiului baroc tardiv al „vizualităţii

transformatoare,»" care ar trebui „comparată detaliat cu versiunea unei idei asemănătoare
21 !
transpusă într-un moment aproximativ contemporan şi în mod tipic pentru barocul matur în faţada de la San Carlino."[13]
Chiar aici se şi iveşte primejdia analizei structurale: este faptul că o legitate recunoscută în puternica ei evidenţă pretinde să aibă valabilitate dincolo de propriul ei domeniu, (în chip asemănător, Sedlmayr, în prima lui monografie despre „Fischer von Erlach" (1925) privea opera de tinereţe a lui Fischer numai în lumina creaţiei lui Borromini.[14] Aspectul acesta se leagă de teoria „formelor de valoare". Vom reveni asupra lui.
Trebuie să repetăm însă, că deja în primul studiu al lui Sedlmayr cu privire la această temă, raportul dintre motivul de bază şi variante a fost adîncit şi principializat în ideea deducerii diversităţii dintr-un „punct central". Legitatea lui Borromini devenea acum o „cheie centrală".
Răsturnarea de valori operată de Sedlmayr a fost respinsă de Rudolf Wittkower.[15] Sedlmayr însă, avînd conştiinţa că a reuşit să sesizeze „obiectiv-esenţialul", putea să spună: „Fontana însuşi nu a fost în stare să sesizeze importanţa propriei sale gîndiri (în problema San Biagio) şi posibilităţile ei de dezvoltare". Interpretul cunoaşte adevărata semnificaţie a unei legităţi artistice, dar artistului i-ar rămîne ascunsă! Interpretul poate de aceea să privească opera în lumina propriului ideal şi din acest unghi de vedere să recunoască imperfecţiunile: „Pînă şi imperfecţiunile unei opere pot fi înţelese prin analiza structurii ei."[16]
Sedlmayr a găsit în aprecierea contradictorie a lucrărilor lui Fontana — la un pol cea a lui Sedlmayr însuşi, la celălalt cea a lui Coudenhove-Erthal — prilejul unei opoziţii de principiu între „analiza stilului" şi „analiza structurii". în analiza stilului opera de artă va fi interpretată „nu pornind de la totalitatea în-

suşirilor ei..., nu de la „configuraţia" concretă, ci de la acele însuşiri care sînt earacteris-
212
tice pentru un grup de imagini." „Interesul unei istorii a stilurilor ţine în primul rînd de clasificare, de punctul de vedere al clasificării. . . şi, stricto sensu luat, este un interes extraartistic. Opera de artă nu va fi privită ca un „univers", ci ca un mediu în care altceva îşi găseşte „expresie". Prin urmare opera de artă nu este privită ca atare: căci cu cît atenţia se îndreaptă mai mult asupra operei de artă însăşi, cu atît mai puţine elemente „caracteristice" sînt observate. Opera autonomă ajunge, prin acest mod de a o examina, să fie degradată la nivelul unui soi de „scriere". Analizei stilistice în care „opera unitară se dezmembrează în toate direcţiile spre cercuri stilistice interferenţe", analiză care caută să afle cît mai repede cu putinţă un „obiect universal", i se opune analiza structurală care „nu dizolvă unitatea operei" şi în acest fel ajunge, concomitent, la judecata de valoare. Căci în „structura artistică" ea sesizează artisticitatea operei de artă. „Pentru abstracta istorie a stilurilor, judecata de valoare survine ca ceva separat, adăugat afirmaţiilor despre stil. Stilul poate fi dovedit că există atît în operele proaste cît şi în cele bune. Interferarea dintre analiza valorii şi analiza structurii (şi cu aceasta reprezentarea unei *structuri* a valorii) îi este străină," în timp ce „determinări ale valorii sînt incluse implicit în descrierea structurală". Astfel că numai metoda analizei structurale va putea conduce la o „ştiinţă a artei."[17]

Elementele acestei noi ştiinţe a artei ca ştiinţă a *artei* au fost analizate de Sedlmayr în cea mai importantă a sa lucrare programatică intitulată „Contribuţii la o ştiinţă riguroasă a artei", din 1931. . .

Sînt prezentate, într-o opoziţie ideal-tipica, două moduri de a practica această ştiinţă. Unul

din ele s-ar caracteriza prin faptul că poate
213
să se pronunţe numai asupra acelor însuşiri şi
să tragă concluzii din acele însuşiri „care sînt
constatabile chiar şi fără ca imaginile în cauză
să fie privite ca imagini artistice." *(K. W.* 36)
Al doilea mod, dimpotrivă, înţelege imaginile
nemijlocit ca atare. El poate „— din principiu
— să cerceteze calităţile imaginilor, coerenţa
şi construcţia lor interioară; poate, de aseme-
nea, să stabilească just ordinea unor grupaje
fireşti, poate extrage din acele calităţi rapor-
turile genetice, poate ajunge la înţelegerea
procesului de desfăşurare, ale cărui produse le
examinează, ca şi a forţelor în acţiune în cursul
acelui proces." *(K. W.* 40) Aşa văzute lucrurile,
ştiinţa artei practicată în acest al doilea mod
se învederează mai „aproape de esenţe", mai
„nobilă" decît cealaltă. Deci ea trebuie dezvol-
tată, modelată, iar întrebarea hotărîtoare de-
vine: pot fi expuse, în cadrul acestei ştiinţe a
artei, criteriile unor decizii riguroase? Doar
s-a spus că trebuie să fie o ştiinţă riguroasă.
Aici apare necesitatea mai multor premise.
Primul mod de a înţelege ştiinţa artei coin-
cide în mare măsură cu istoria stilurilor. Al
doilea mod este o ştiinţă a structurilor. Ea im-
plică cerinţa unui nou concept al operei de
artă, care ar susţine că opera provenind din
datele „exterioare" ale unui obiect artistic aflat
în faţa noastră şi modelat într-un fel sau al-
tul, trebuie de fiecare dată, cînd este exami-
nat, să fie de fapt creat din nou, într-un pro-
ces de re-producere. „Calităţi artistice deter-
minabile are acest obiect numai atunci cînd
este privit dintr-o postură „artistică", iar ca-
lităţi artistice foarte precise numai atunci cînd
este privit din unghiul de vedere al unei po-
ziţii la fel de precise. Dacă se modifică atitu-
dinea, postura punctului de vedere, imaginea
artistică îşi schimbă calităţile, chiar atunci
cînd obiectul rămîne acelaşi; din acelaşi obiect
vom plăsmui o altă imagine artistică." *(K.W.* 44)

O asemenea plurivalentă de sensuri acordată
operei de artă   depinde de atitudinea „justă".
214
Cel mai simplu caz de determinare a atitu-
dinii juste" se află acolo unde trebuie pre-
cizată atitudinea „originară", adică cea sub a
cărei acţiune un anume obiect de artă concret
a fost modelat tocmai într-un anume fel şi
nu în altul". (Din nou echivalarea deplină în-
tre interpretare şi creaţie!) „Dintre două con-
cepţii asupra imaginii va fi socotită mai ade-
vărată cea care, în faţa conţinutului obiectiv
al unei imagini conferă înţeles lucrurilor cu-
prinse în el, le face inteligibile, necesare; lucruri
pe care cealaltă concepţie nu făcea decît să le
preia pur şi simplu. Strict teoretic vorbind,
acest criteriu este vulnerabil, fiindcă poate
exista şi înţelegere greşită. Atîta vreme însă
cît nu se poate demonstra că mai este posibilă
şi o altă concepţie care, fragment cu fragment,
relaţie cu relaţie, ar permite înţelegerea imagi-
nii şi în alt fel, nu mai puţin semnificativ, a-
cest criteriu îşi păstrează valabilitatea.
Cînd nu se poate ajunge la o decizie, se poate
face o completare: se va prefera acea concep-
ţie asupra imaginii, în care lucrurile devin
inteligibile prin intermediul ansamblului su-
praordonat căruia imaginea îi este integrată,
dar erau neinteligibile atîta vreme cît era pri-
vită din punctul de vedere al unei alte atitu-
dini. *Un astfel* de ansamblu supraordonat poate
fi socotit procesul din care a rezultat respectiva
imagine. Dacă în cursul acestui proces dobîn-
desc semnificaţie trăsături care, într-o altă con-
cepţie asupra imaginii singulare, erau lipsite de
sens, întîmplătoare, ne aflăm în faţa indiciu-
lui unei atitudini juste. Concepţia asupra ima-
ginii singulare este verificată aici prin felul
de a înţelege structura unui proces şi desfă-
şurarea lui".
Prin urmare poate pretinde dreptul la vala-
bilitate universală acea concepţie în care opera
de artă şi istoria artei se înfăţişează concomi-

tent ca *„structuri",* ca *întreguri* organizate.
215
Este foarte important să ne dăm seama că postura „justă" faţă de o operă de artă solicită deîndată o postură „justă" faţă de procesul devenirii ei; că a înţelege o operă în integralitatea ei implică înţelegerea „integralităţii" unui „proces în curs de desfăşurare". Vom reveni ulterior asupra teoriei istoriei la Sedlmayr, ocupîndu-ne mai întîi de discuţia privind structura imaginii artistice.
Al doilea mod de a gîndi ştiinţa artei solicită şi o nouă concepţie asupra procesului de înţelegere a artei. Aşa cum s-a mai arătat, principalul ţel al acelui tip de ştiinţă a artei stă în faptul de a „determina, pornind de la un punct central cît mai redus cu putinţă, cît mai multe aspecte particulare posibile". „Această înţelegere nu este însă o activitate limitată la sectorul intelectual, ci cuprinde şi zonele percepţiei. Dacă înţeleg o imagine mai bine, atunci o şi văd altfel, o sesizez în organizarea, în structurarea ei — întreaga înfăţişare a operei îşi ameliorează calitatea." *(K.W.* 49) „Este adevărat că în acest fel imaginea originară a fost înlocuită cu alta; înainte de a înţelege respectivul fenomen avem de a face cu un altul decît după momentul în care l-am înţeles. înlocuirea nu a fost însă arbitrară, ci a dus la obţinerea unui fenomen mai adecvat, mai bine construit. Cu acestea am şi afirmat că modificările cărora le supunem fenomenele atunci cînd le cercetăm ca oameni de ştiinţă, nu sînt străine de esenţa acelor fenomene. Âtunci cînd spunem: a structura, a construi mai *bine,* aceasta înseamnă că ajutăm să ajungă la maturitate însuşiri care se şi aflau acolo în germene; că, deci, nu întreprindem nimic împotriva naturii însăşi a fenomenelor. Dacă un cercetător atribuie unei imagini artistice o nouă calitate aceasta nu înseamnă că oricine priveşte acelaşi obiect de artă, va şi observa acea calitate; de-ar fi lucrurile atît de simple, nu

s-ar putea înţelege de ce respectivul fapt a
216
fost remarcat atît de tîrziu. Noi afirmăm doar atît: că atunci cînd examinăm o imagine, eliberîndu-ne pe cît posibil de rutina unui astfel de examen şi luînd o anumită atitudine, atunci imaginea posedă, într-adevăr, acea calitate nouă . . . Datorită faptului că am sesizat acea calitate, s-a „îmbunătăţit" pentru mine şi înfăţişarea imaginii. în acest caz noi înţelegem imaginile nu aşa cum sînt ele, ci modificate *în sensul unei apropieri, în oarecare măsură, de propriul lor ideal." (K.W.* 50)

Pe această cale ajung imaginile artistice să fie înţelese în „caracterul lor dinamic". „Dintr-o imagine artistică nu se poate deduce doar elementul faptic, ci şi starea finală, către care imaginea se auto-„impulsionează" — „idealul ei" —, precum şi distanţa acelui punct final spre care tinde. Determinarea „caracterului dinamic'-'. . . este la fel de nemijlocit realizabilă ca şi constatarea oricăror altor însuşiri: că imaginea nu este stabilă, că tinde spre o altă stare „mai bună", sau că este „proastă* — toate aceste „valorizări" nu reprezintă doar o concluzie sau nu vor fi doar resimţite emoţional, ci vor fi percepute la fel de nemijlocit ca şi tot restul." *(K.W.* 64)

Cerinţa postulată de analiza structurală, de a înţelege fiecare imagine în orizontul propriului ei „ideal", de a dezvolta însuşiri care se află în germene în acea imagine, deci a nu întreprinde nimic împotriva „naturii" ei — această cerinţă, după părerea lui Sedlmayr, nu înseamnă deloc excluderea judecăţilor de valoare negative.

Edgar Wind a expus următoarea teză: „judecăţile de valoare negative nu-şi găsesc loc' în ştiinţa artei". Ceea ce importă este ca operele să fie judecate fiecare conform legităţii lor proprii, individuale. Judecăţile de valoare nu afirmă decît faptul că o operă a fost evaluată pe baza unui criteriu străin de ea şi că

nu a fost găsit criteriul valabil pentru acea operă.
217
Analiza structurală cere însă ca opera să fie evaluată pe baza unui criteriu propriu şi totuşi, pe această cale, să se ajungă la o apreciere valorică rezultată din *distanţa recunoscută între starea în realitate a operei şi „starea ei finală ideală", la care „aspiră".* Este clar că această cerinţă include nemijlocit prioritatea — discutată în legătură cu Fontana — a interpretului faţă de artist: artistul însuşi nu ştie spre ce „stare finală ideală" „tinde" opera lui — altfel ar fi ajuns să realizeze această stare — exceptînd cazul că nu ar fi fost *capabil* să o realizeze.
Analiza structurală doreşte să reconstituie opera de artă din obiectul care i-a servit drept sursă şi doreşte s-o facă luînd „atitudinea justă" în această problemă, adică pornind de la un punct central (sau cîteva) din care tot restul să poată fi dedus. Atitudinea „justă" este cea adecvată „stării finale ideale" a operei care face în acelaşi timp posibilă aprecierea ei. Pe lîngă acestea, analiza structurală vrea să fie strict obiectivă, îngrădind cît mai mult înclinaţiile subiective. „O ţinută fundamental bazată pe observaţie împinge în umbră acţiunea factorilor emoţionali." *(K.W.* 66) „Ceea ce se cere este un mod de «observaţie ştiinţifică, eliberată de emoţie»" *(K.W.* 69)
Aşadar totul depinde de întrebarea dacă este posibilă determinarea unor „stări finale ideale", a „celor mai bune structuri". Aceasta este pretenţia teoriei gestaltiste.
III
Fundamentul unei ştiinţe riguroase despre artă l-a constituit *teoria gestaltistă.* Sedlmayr cita scrieri de Koffka, Lewin, Weinhandl, Werner, Wertheimer.
Fondatorul teoriei gestaltiste este *Christian von Ehrenfels.* în „Cosmogonia" sa din 1916,

el trata „Despre calitatea şi puritatea structurii", susţinînd următoarele:[18] „De o importanţă fundamentală este faptul că există urs *grad al structurării* — că orice structură indică un anume *nivel al structurării.* Uni trandafir este o structură mai înaltă decît o< grămadă de nisip — acest lucru se observă tot atît de direct, ca şi faptul că roşul este o» culoare mai saturată — mai vie — decît cenuşiul. In plus, structurile de un nivel mai înalt se deosebesc de cele de nivel elementar prin aceea că în primul caz produsul unităţii şi al diversităţii este mai important decît în al doilea caz. La acelaşi grad de diversitate a părţilor componente, sînt de un nivel mai înalt acele structuri, care realizează mai coerent unitatea în diversitate. La acelaşi grad de unitate, sînt de un nivel mai înalt acele structuri care îmbrăţişează o mai mare diversitate. Un procedeu bun spre a compara între ele nivelele unor structuri este următorul: să presupunem că respectivele structuri (un trandafir, o grămadă de nisip) sînt treptat uzate prin intervenţii dezordonate, dereglate. Va avea un nivel mai înalt acea structură •— din cele două — care va parcurge, în aceste situaţii, un registru mai larg de modificări.
O altă trăsătură caracteristică a structurilor este *puritatea.* Aceasta este şi ea, prin natura ei, supusă gradării, dar se deosebeşte de nivelul structurării prin aceea că posedă un maximum care nu poate fi depăşit, în timp ce ridicarea nivelului de structurare poate fi gîndită ca avînd posibilităţi infinite. Structurile ideale ale sferei matematic perfecte, ale poliedrilor de o perfectă regularitate matematică sînt structuri de o puritate maximă, deci de neîntrecut, nici chiar din punctul de vedere al posibilităţii logice — totuşi ele se află la urs nivel relativ redus al structurării.
Calitatea şi puritatea structurii reprezintă, pentru sentimentele şi dorinţele umane, *valori* — valori în sine, *valori proprii* — şi încă

valori proprii foarte înalte, poate chiar cele mai înalte pe care le cunoaştem în general. Sînt oare calitatea şi puritatea unei structuri şi valori în sine, în sensul că ar fi independente de anume sentimente şi dorinţe omeneşti?, că ar fi deci valori absolute? . . . Nu sîntem deloc departe ... de un răspuns afirmativ la această întrebare . . .
Poate că puritatea şi calitatea structurii sînt valori absolute într-un sens şi mai profund decît cel avut în vedere atunci cînd opunem valorile absolute celor relative, bazate pe sentimentele şi dorinţele reale ale psihicului unui individ oarecare. — Poate că orice act de valorizare trăit de o individualitate psihică sau psihoidă poate fi redus la un impuls instinctiv îndreptat spre calitatea şi puritatea structurilor, iar orice plăcere şi orice durere reduse la satisfacerea sau la reprimarea acestui instinct. Varietatea, ba chiar caracterul contradictoriu al aşa-numitelor disponibilităţi în aptitudinea de a valoriza (de a avea sentimente şi dcrinţe) a diferiţilor indivizi, s-ar sprijini atunci pe faptul că procesul interior al structurării, conform caracterului fiecăruia, şi în faţa unor influenţe egale venite din afară, ar fi stimulat la unii şi oprit la alţii. Actele de preţuire, care (de ex. dragostea umană) se bazează pe faptul că procesul structurării interioare a indivizilor în cauză este influenţat în sens omolog de procesele exterioare ale solicitării de a structura şi ale inhibiţiilor sale, ar putea fi numite valorizări *omonome,* iar cele opuse (de ex. răutatea) valorizării *antinome.* Şi s-ar putea — printr-o amplă privire de ansamblu — extrage certitudinea consolatoare că valorizările omonome sînt în general şi întotdeauna dominante, prin număr şi forţă, şi de aceea victorioase de-a lungul desfăşurării lucrurilor în univers, în timp ce valorizările antinome sînt nevoite să rămînă mereu învinse. Aceasta ar însemna într-un fel domnia unei

justiţii cosmice aflată în chiar natura lucrului în cauză."

Prin ideea că puritatea şi calitatea structurii sînt valorile absolute, cele mai înalte, impulsul teoriei gestaltiste se dezvăluie ca un estetism radical, formalist, fără conştiinţă. Fără conştiinţă: căci structurilor de înalt nivel şi pure le vine în ajutor „o justiţie cosmică".[19]

După Ehrenfels, elevul său Max Wertheimer a dezvoltat o teorie a „structurilor pregnante", care pornea de la criteriul purităţii structurilor elaborat de Ehrenfels. „Principiul pregnanţei" înseamnă „tendinţa spre *structura de bună calitate".* Structuri „pregante", „bune" pot fi descrise ca „fiind clar conturate, desăvîrşite, avînd un caracter, o notă specifică; ca fiind decise, integre, unitare, ordonate, simple, regulate (în mod special simetrice), concentrate."[20] etc. în primul rînd trebuie considerate „bune" structurile simple.

Am reuşi oare acum, cu ajutorul criteriilor elaborate de Ehrenfels şi Wertheimer privind nivelul şi puritatea structurilor, precum şi pregnanţa structurală,[21] să dobîndim mijloace la îndemînă şi utilizabile pentru a înţelege acele „stări finale ideale" către care imaginile artistice „aspiră", aşa după cum presupune analiza structurală?

Afirmaţia că structura cea mai „pură" şi mai „simplă" ar fi şi cea cu adevărat „ideală", este un purism estetic care nu-şi poate aroga legitate universală. Pe de altă parte, forma „caracteristică" duce la caricatură.

Elementele criteriului lui Ehrenfels privind nivelul structurii sînt unitatea şi diversitatea. Sinteza lor defineşte frumuseţea, desăvîrşirea artistică: este un adevăr recunoscut de estetică şi de teoria artei. Ehrenfels a încercat să-i dea o formă „ştiinţifică", înveşmîntînd-o cu un acoperămînt matematic: „un produs al unităţii şi diversităţii". Dar cum poate fi calculat acest produs? Este el la fel de important la Giotto ca şi la Rubens? La Diirer

la fel ca şi la Rembrandt? In clipa în care teoria gestaltistă a păşit, dincolo de formulările generale, spre determinări mai concrete, ea a fost împinsă, datorită acestei metode formaliste, axată pe cuantificare, să devină o estetică îngustă, dogmatică. Afirmaţia cu caracter general e nevoită, pe de altă parte, să rămînă sterilă în privinţa unei cunoaşteri concrete, aşa cum o cere analiza structurii. Pretenţia analizei structurale de a poseda un criteriu pentru a afla care sînt „stările finale", „modelările ideale" ale imaginilor, este astfel nefondată.

Pentru estetismul teoriei gestaltiste arta nu putea fi decît o potenţare cantitativă a calităţilor formale, care şi aşa pot fi întîlnite pretutindeni. „Tot ce este vizibil este, într-un fel sau altul, şi structurat: un lucru absolut nestructurat, fără formă, nu poate exista decit în imaginaţie. Atunci cînd, în domeniul vizualităţii, constatăm prezenţa unor „terminaţii oarbe" — treceri de la structurare la nestructurare — înseamnă că la baza acestui fenomen, luat în sens strict, stă întotdeauna doar o degradare a structurii, o trecere de la forme superioare la forme inferioare — sau se poate întîmpla să constatăm — în acelaşi sens — pierderea unor anume calităţi formale — de pildă a acelei particularităţi care deosebeşte structurile derivatelor organice de cele ale naturii neînsufleţite." (Ehrenfels[22])

Forma, structurarea în artă se pot distinge de aceste aspecte numai în măsura în care realizează „un produs mai însemnat de unitate şi diversitate". Ceea ce numim „frumuseţe", nu este nimic altceva decît „calitatea formei" („superioritatea structurării"). Percepţia conştientă a momentului numit „superioritatea structurii" face posibilă edificarea întregii estetici pe fundamentul teoriei gestaltiste." (Ehrenfels)[23] Estetica rezultată în acest fel trebuia să devină radical formalistă.

Teoria gestaltistă pare să dea a înţelege că o bună structurare se iveşte oarecum de la sine în procesul percepţiei. Wertheimer spunea: „Pentru ceea ce poate fi văzut sau auzit într-un anume punct al spaţiului vizual, al cîmpului de forţe, un rol decisiv îl joacă raporturile de ansamblu. Omul se află în faţa unui cîmp de forţe şi ceea ce se întîmpla acolo, se leagă ... în esenţă de faptul că acest cîmp tinde să dobîndească sens, unitate, să lase necesitatea internă să acţioneze; şi adesea trebuiesc folosite mijloace uimitor de puternice pentru a distruge un cîmp însetat de sensuri, aspirînd către structurile de bună calitate; respectiv, pentru a obţine forţat o altă structurare."[24]

S-ar putea, aşadar, ca structura artistică să fie doar o acceptare a acestor tendinţe ale cîmpului de forţe spre sens, spre „structurile de bună calitate"; o reproducere a rezultatelor acestor „modelări". *Estetismului* fără limite al teoriei gestaltiste îi corespunde *naturalismul* în teoria de artă.

Teoria gestaltistă şi-a dobîndit rezultatele cu ajutorul unei metode experimentale şi de observaţie. Această teorie socotea că impresiile unor persoane testate pot fi sesizate „obiectiv", în felul acesta sfera sentimentelor şi a experienţei interioare, care nu permite o separare atît de riguroasă între subiect şi obiect, a fost fundamental falsificată. Pentru riguroasa lui ştiinţă despre artă, Sedlmayr a preluat atitudinea fundamentală bazată pe observaţie, practicată de „psihologia obiectivă", precum şi aversiunea ei faţă de factorul emoţional.. . „Atitudinea fundamental bazată pe observaţie împinge în umbră acţiunea factorilor emoţionali . . ." *(K.W.* 66) „Observaţia ştiinţifică, eliberată de afectivitate" devine obligatorie. „Plasticitatea, supleţea aproape fără limite a „realităţilor" acestui domeniu — de care opinia preconcepută nu se poate niciodată atît de sen-

sibil izbi ca de faptele masive ale altor domenii de cercetare" — cere „din partea cercetătorului o asceză strictă operată asupra dorinţelor sale de a afla, în prealabil, lucrurile aşa cum i-ar face lui plăcere". Abia unei ulterioare „popularizări ştiinţifice a rezultatelor" îi va reveni dreptul de „a valorifica pentru privitor energiile emoţionale aflate în imagini, ajutîndu-l în procesul cunoaşterii acestor imagini". *(K.W. 69)* „Energiile emoţionale" vor fi în felul acesta complet obiectivate şi manipulate ca obiecte.

Ceea ce se urmărea era metoda observaţiei care creează distanţe, metoda unei calme, stricte confruntări, în care subiectul observator nu se pierde în expansiuni, ci rămîne mereu reţinut. Limbajul însuşi folosit de Sedlmayr exprimă aceste lucruri. Sedlmayr vorbea de „obiecte ale cercetării", „imagini", desfăşurarea lucrurilor", „atitudine", „modificare comportamentală": este limbajul psihologiei „obieetive" experimentale.

Acest subiect care nu face decît să observe, eliberat de emoţie, fără un orizont al aşteptării, desprins de memoria experienţelor propriei sale vieţi, este însă o pură iluzie. Erwin Straus a prezentat în mod detaliat în lucrarea sa de bază, „Despre rostul simţurilor", deformările şi falsificările fenomenelor fundamentale ale existenţei în lume, generate de psihologia „obiectivă" experimentală. Pornind de la acest punct de vedere, înţelegem şi refuzul „factorilor emoţionali" de către Sedlmayr. „In emoţie, în sentiment mă simt trăind în lume, ca fragment al universului — şi nu mă aflu despărţit de el, opus lui ca suflet extralumesc ..." *(Straus[25])*

Poziţia neclintită a lui „a fi în afara lumii" propusă de observaţia experimentală corespunde exact poziţiei în afara, deasupra istoriei pe care, aşa cum se va arăta, o cere

tocmai analiza structurală. Este aceeaşi preten-

ţie pe care o ridică şi interpretarea stilistică si a simbolurilor.

IV

Sedlmayr plasa *analiza stilistică* şi *analiza structurală* într-o opoziţie categorică. Analiza stilistică se leagă de acel „prim mod de a concepe ştiinţa artei", construcţie ideal-tipică, dar care nu ajută la înţelegerea operelor de artă. „Al doilea mod de a concepe ştiinţa artei" care operează cu procedeele analizei structurale, afirmă Sedlmayr, contribuie la înţelegerea operelor.

In studiul său „Critica stilistică de «însumare»" (1926) Sedlmayr încerca să demonstreze eşecul analizei stilistice printr-un exemplu concret.[26] Karola Bielohlawek atribuise palatul Eckhardt lui Fischer von Erlach. Sedlmayr a respins atribuirea ajungînd cu acest prilej la o discuţie teoretică de principiu: „Un demers al criticii stilistice, care îşi construieşte argumentaţia doar ca „sumă" a unor trăsături concordante, nu este niciodată suficient. Trebuie arătat cu precizie că fiecare trăsătură îndeplineşte o funcţie adecvată în cadrul *întregului* şi că *întregul* este „organizat", construit conform unui principiu adecvat. „Sumă, însumare" înseamnă aici că: nici una din trăsăturile concordante nu este singură suficientă ca argument, dar dacă ele se însumează („se acumulează" indiciile), atunci alcătuiesc — este o opinie răspîndită — o argumentaţie. La acestea trebuie răspuns: Probele singulare ale argumentaţiei ar putea uşor să fie gîndite laolaltă într-un fel în care ar deveni evident faptul că ele nu au nimic comun cu modul lui Fischer de a concepe un edificiu. Tocmai acest caz —• nu cras, dar îndeajuns de izbitor — se află aici cu adevărat în faţa ochilor noştri... Se poate observa în

exemplul particular ideea generalităţii: o critică stilistică pertinentă nu este posibilă fără pătrundere în aspectele caracteristice, esen-

ţiale ale gîndirii din care izvorăsc imaginile respective; ea nu este posibilă nici chiar atunci cînd „argumentul însumat" este, în felul lui, desăvîrşit. Dacă se ajunge totuşi, cu ajutorul lui la rezultate exacte, atunci se va putea observa, privind lucrurile mai îndeaproape, că înţelegerea veritabilă a fost atinsă pe cu totul alte căi şi că doar ulterior a fost integrată într-un astfel de „lanţ al argumentelor". Critica stilistică de însumare este unul din reziduurile unei direcţii tipice de gîndire, care credea că un „întreg" poate fi înţeles prin părţile sale componente".

Sedlmayr a trebuit să revină asupra considerentelor sale şi să recunoască atribuirea Karolei Bielohlawek. In 1956, în ampla sa monografie despre Fischer von Erlach, Sedlmayr scria despre palatul Eckhardt: „în cazul acestei opere analiza structurală a suferit un eşec, deoarece nu a ţinut îndeajuns seamă de problema cronologică. Edificiul a fost cu o intuiţie justă atribuit de Karola Bielohlawek lui Fischer. . ,"[27] Nu am menţionat acest lucru pentru a scoate la iveală o eroare a lui Sedlmayr. El contestase atribuirea critic-stilistică a acestei opere lui Fischer şi ajunsese de la contestare la prezentarea insuficienţei de principiu a analizei stilistice. De aceea considerăm că este îngăduit să amintim de eşecul analizei structurale în contextul tăgăduirii acelei atribuiri stilistice, de vreme ce aici este vorba de a dezbate insuficienţa de principiu a analizei structurale.

Luarea de poziţie a lui Sedlmayr împotriva gîndirii şi argumentării bazate pe ideea de însumare ignoră din principiu dubla mişcare a părţilor spre întreg şi a întregului spre părţi,

postulată cu necesitate în „circuitul hermeneutic". întregul *poate fi înţeles* numai pornind de la părţile lui componente! Analiza structurală crede, în continuarea teoriei gestaltiste, că poate să înţeleagă în mod direct

întregul şi, de la el pornind, să deducă părţile componente. Aceeaşi teorie este totuşi incapabilă, după cum s-a arătat, să prezinte în vreun fel, criterii utilizabile pentru acest „întreg", adică *structura.* Totul se rezumă la simpla asigurare că a fost înţeles „miezul" lucrurilor şi la unele deducţii arbitrare pornite din aşa-numitul „punct central".

Pentru o interpretare adecvată a operei de artă este esenţială capacitatea de a cunoaşte *intuitiv* o structură artistică, un „întreg". Rezultatul acestei înţelegeri pe cale intuitivă nu poate totuşi să fie prezentat în chip nemijlocit, nu poate, ca „totalitate", ca „structură" să fie localizat *deasupra* sau *dincolo* de părţile componente, de unde şi acele părţi ar putea fi deduse. înseamnă că aici ar trebui să se sară peste discursivitatea spiritului omenesc! Pentru Schelling „contemplaţia estetică" era „contemplaţie intelectuală obiectivată". („Sistemul idealismului transcendent". Schelling, „Opere", III. 625.) Contemplaţia intelectuală este *intuitivă.*

Kant a luat-o în discuţie numai ca posibilitate supraomenească de cunoaştere. „Ne putem imagina şi un intelect, care, nefiind discursiv ca al nostru, ci intuitiv, trece de la *universalul sintetic* (de la intuiţia unui întreg ca atare) la particular, adică de la întreg la părţi. Deci acest intelect şi reprezentarea sa a întregului nu conţin în sine *contingenţa* legăturii părţilor . . . Conform alcătuirii intelectului nostru, un întreg real al naturii trebuie considerat, dimpotrivă, numai ca efect al forţelor motrice concurente ale părţilor... în acest caz, ar fi cu totul inutil să mai demonstrăm că este posibil un astfel de *intellectus*

archetypus, dar trebuie dovedit că opoziţia lui faţă de intelectul nostru discursiv, care are nevoie de imagini *(intellectus ectypus),* precum şi contingenţa alcătuirii lui specifice ne conduc la acea idee (a unui *intellectus archetypus)*

lipsită de orice contradicţie." („Critica facultăţii de judecare", B., 349, 350/351, Kant, „Opere", V, 525, 526; v. ediţia în lb. română, p. 303—304)
Schelling atribuia spiritului omenesc ideea în discuţie, dar numai referitor la acea stare de elevaţie, în care „eul absolut" se contemplă pe sine. Este o situaţie în care mereu revenim la realitatea discursivităţii. „Dacă aş duce mai departe contemplaţia intelectuală, aş înceta să mai trăiesc. Aş ieşi «din timp intrînd în eternitate»!" — „Ne trezim din contemplaţia intelectuală ca si cum ne-am fi trezit din moarte. Ne trezim datorită *reflexiei,* adică a unei întoarceri obligatorii la noi înşine." („Scrisori filosofice cu privire la dogmatism şi criticism" *1, 325)* înţelegerea devine posibilă numai prin reflexia discursivă.
Dilthey descria „dificultatea principală a oricărei arte interpretative" în felul următor: „din cuvinte singulare şi legăturile dintre ele trebuie obţinută înţelegerea operei în totalitatea ei; cu toate acestea deplina înţelegere a singularului o presupune şi pe cea a întregului. Acest circuit se repetă în raportul dintre opera unică şi tipul de spirit şi evoluţia autorului ei; circuitul se repetă în raportul operei unice cu genul literar căruia îi aparţine". Prin urmare: „din singular întregul, şi din întreg singularul .. . Din întreg provenind înţelegerea, deşi tot singular rezultă şi întregul".[28] Întregul este anticipat intuitiv, dar explicat nu poate fi decît prin parcurgerea singularului. In nici un caz singularul nu va putea fi „dedus" dintr-un întreg definit ca atare (dintr-o „structură"). Despre practica hermeneutică a lui Schleiermacher, Dilthey spune că: „El a început cu o privire generală asupra organizării structurii, privire comparabilă cu o lec-

tură fugară: tatonînd, a cuprins întregul sistem de relaţii, a aruncat o lumină asupra dificultăţilor; şi s-a oprit cu atenţie asupra tuturor elementelor care permit înţelegerea compoziţiei,

pentru a mai reflecta. Abia după aceea a în-
ceput interpretarea propriu-zisă."[29]
Aici trebuie menţionate şi reflexiile lui Emil
Staiger despre „Arta interpretării". Este de re-
ţinut faptul că pentru ştiinţa literaturii con-
ceputul de stil are încă o pronunţată semnifi-
caţie valorică. Staiger afirma: „Prin stil diver-
sitatea devine unitate. El exprimă durabilul
în schimbare. De aceea tot ce este trecător,
în stil dobîndeşte veşnicie. Imaginile artistice
sînt desăvîrşite, atunci cînd, stilistic vorbind,
au unitate". Interpretarea întîmpină însă urmă-
toarea greutate: „Stilul invenţiei poetice în sine,
care constituie obiectul nostru de studiu, nu-1
putem nemijlocit cuprinde conceptual. . . Stilul
unui poem nu este nici forma şi nici conţinutul
lui, nici gîndul şi nici motivul. Dimpotrivă,
stilul reuneşte toate acestea la un loc; căci
tocmai asupra faptului că stilul unifică diver-
sitatea — cum spuneam — se sprijină perfec-
ţiunea operei. Ar fi însă nepotrivit să deducem
unele lucruri din altele, de pildă, forma dintr-o
idee sau o concepţie despre viaţă, -materialul,
motivele şi ideile dintr-un imperativ al for-
mei. .. Când poetului îi reuşeşte operd, aceasta
nu poartă cu sine unmele alcătuirii ei în timp.
De aceea este, artistic vorbind, fără sens să ne
întrebăm dacă un element sau altul depinde de
celălalt. Fiecare se reflectă în celălalt, şi totul
apare ca un joc în deplină libertate. Putem
spune în general: categoria cauzalităţii nu joacă
nici un rol acolo unde frumuseţea pură trebuie
înţeleasă ca atare. în privinţa aceasta nu sînt
necesare argumente. Efect şi cauză nu sînt
importante. In loc de a explica lucrurile prin
.,de ce" şi „de aceea", trebuie să descriem, dar
nu să descriem în mod arbitrar, ci într-un
sistem de relaţii, care este la fel de inviolabil,
clar mai adînc interiorizat decît cel al cauzali-

taţii".[30] Ştiinţa literaturii care poate privi îna-
poi spre o mult mai îndelungată tradiţie de
interpretare decît ştiinţa artei, nu ştie nimic

despre „deducţia" diversităţii de trăsături particulare dintr-un „nucleu central".
Felul în care Staiger foloseşte euvîntul „stil"[31] arată în modul cel mai evident că pentru Sedlmayr conceptul de stil a pierdut orice accent valoric. Pentru Riegl conceptul de "stil,, încă mai avea o semnificaţie de acest fel. Preocupările lui legate de operele meşteşugurilor artistice romane tîrzii îşi găseau, după părerea lui, „justificarea în faptul că la examinarea oricărei opere de artă romane tîrzii ne apare, fără excepţie, din înfăţişarea ei senzorială acea pecete a necesităţii interioare imperioase, ca şi din oricare operă clasică sau a Renaşterii. Despre esenţa acestei necesităţi interioare, pe care o resimţim instinctiv în faţa fiecărei opere de artă romane tîrzii şi pe care obişnuim s-o numim „stil", am încercat să dau socoteală. . . în vorbe limpezi, mie însumi ca şi altora". *(K. I.* 22) Conceptul cu caracter de formulă elaborat de Riegl pentru opera de artă: „Formă şi culoare pe o suprafaţă, şi în spaţiu" şi revenirea lui la un „principiu stilistic", „voinţa de artă" — situaţie în care „necesitatea interioară" a „înfăţişării senzoriale" trebuia în mod necesar sacrificată — au împiedicat un conflict posibil între caracterul valoric al conceptului de stil şi utilizarea lui îndeobşte deseriptiv-istorică. Acest conflict dintre semnificaţie axiologică şi descriere apare clar recognoscibil la Wolfflin, în conceptul lui de stil care a rămas mult mai strîns legat de sfera aspectelor exterioare, detaliat prezentată. în cazul în care conceptul de stil are caracter axiologic, integralitatea şi unitatea operei de artă sîntt firesc incluse în acest concept. Căci „stil" în înţelesul normativ însemna, la origine, tocmai unitate,

armonizare. Abia devalorizarea conceptului de stil, pe care a adus-o cu sine funcţia lui descriptiv-istorică, i-a deschis analizei structurale posibilitatea de a-şi demonstra emfatic „integralitatea", împotriva analizei stilistice „adi-

tive" şi de „însumare". Conceptul de structură
şi-a încorporat semnificaţia axiologică, pe care
conceptul de stil a pierdut-o prin utilizarea lui
istoric-descriptivă.

în „Arta clasică" (1899) Wolfflin deosebeşte
Renaşterea culminantă de cea timpurie din punct
de vedere *axiologic.* în capitolul „Unitate şi ne-
cesitate" se spunea: „Conceptul de compoziţie
este vechi: se vorbea despre el încă din secolul al
XV-lea, dar în strictul sens al coordonării unor
fragmente care trebuiau văzute împreună, acest
concept datează abia din secolul al XVI-lea,
iar ceea ce, eîndva, era socotit a fi o compo-
ziţie, apare acum doar ca un agregat, căruia
îi lipseşte forma propriu-zisă. Cinquecento-ul
nu numai că este în stare să sesizeze corelaţii
mai complexe şi să înţeleagă particularul clin
poziţia sa în cadrul unui întreg de unde pînă
acum funcţiona un mod de a privi lucrurile de
aproape, bucată cu bucată, izolîndu-le, dar oferă
şi o legătură între părţile componente, o nece-
sitate a articulării lor, alături de care tot ce
datează din Quattrocento apare incoerent şi
arbitrar". *(K.K.* 281)

Conceptul wolfflinian de stil era orientat în
această perioadă spre teoria lui Hildebrand
privind vizualitatea artistică, teoria „conţinu-
tului arhitectonic" al operei de artă — ceea
ce înseamnă încercarea de a înţelege „con-
strucţia unei unităţi formale."[32]

„Conceptele fundamentale ale istoriei arte-
lor" au încercat să se elibereze de semnificaţia
axiologică. Dar şi ele au gravitat în jurul
temei raportului dintre unitate şi diversitate,
dintre' întreg şi părţile componente (un capitol
este intitulat „Unitate multiplă şi unitate omo-
genă"). Conceptele fundamentale wolffliniene
sînt cu siguranţă la fel de orientate spre pro-
231
blemele fenomenului totalităţii şi ale structurii
ca şi „calităţile structurii" formulate de Ehren-
fels. Faţă de formularea rigid->matematică a
acestora, conceptele lui Wolfflin prezintă avan-

tajul unei mobilităţi mult mai mari, al unei apropieri intuitive şi, de aceea, al aplicabilităţii practice. Pe bună dreptate s-a arătat că teoria lui Wolfflin ar avea dreptul să-şi revendice prioritatea faţă de teoria gestaltistă a lui Wertheimer, Koffka, Kohler.[33]

Acel al doilea mod de a concepe ştiinţa artei care, apelînd la teoria gestaltistă, găsea potrivit să opună noul ei principiu — al „totalităţii" — istoriei stilurilor, avînd ca metodă specifică însumarea, îşi ignoră, de fapt, poziţia istorică. Deosebirea propriu-zisă dintre istoria stilurilor gîndită de Wolfflin şi teoria gestaltistă constă în faptul că Wolfflin nu credea că „totalitatea", „structura", „nucleul central" sînt nemijlocit accesibile înţelegerii.

Adevăratul merit al analizei structurale nu se află în metoda ei, ci în intensitatea străduinţelor în problema interpretării operei artistice individuale. Această temă nu putea, în cadrul teoriei generalizatoare a lui Wolfflin, să-şi croiască drum. Acum analiza structurală are cîştig de cauză în faţa analizei stilistice.

In ce măsură acel „al doilea mod de a concepe ştiinţa artei" recunoaşte „totalitatea", „structura" operei de artă individuale, va fi arătat în cele ce urmează. Nu metoda, ci doar felul în care analiza structurală a pus problemele este de reţinut!

Exemplul cel mai radical al metodei sale de interpretare deductivă l-a dat Sedlmayr în studiul ^Petele de culoare la Bruegel" din 1934.[34]

Sedlmayr şi-a intitulat dizertaţia pornind de la teoria petei de culoare — *„macchia"* — (formulată de Vittorio Imbriani) şi popularizată de Benedetto Croce. Conform acestei teorii, *„macchia"* este: „Imaginea primei impresii de la distanţă a unui obiect sau a unei

scene, primul efect caracteristic, care se imprimă în ochiul artistului, fie că acesta a văzut obiectul sau scena în mod concret, fie că le-a cuprins cu fantezia ori memoria. *„Mac-*

chia" este punctul care iese în evidenţă, ca-
racteristicul . . ." Teza lui Sedlmayr este că
„din înţelegerea concepţiei picturale a tablou-
rilor lui Bruegel, din pura „formă imagistică"
— mai precis spus, tocmai din ceea ce Imbriani
numeşte „macchia" — ar putea fi deduse nu
doar cele mai multe din motivele preferate
ale lui Bruegel, dar şi acea sferă generală în
care diferitele obiecte din imagini apar anco-
rate şi care le împrumută chiar ea acea culoare
semnificativă deosebită, exprimabilă numai
prin „tablouri". Mai mult: conţinuturile ima-
gistice dezvăluite la examinarea petelor de cu-
loare la Bruegel se orînduiau într-o unitate spi-
rituală, care pînă atunci nu fusese observată
nici de mine, nici de alţii." *(E. W. L,* 275/276).
„Pura formă a imaginii" este „nucleul central"
din care tot restul va trebui dedus. Acest lu-
cru este, ca şi mai înainte teoria gestaltistă,
curat formalism. In locul *structurii,* care tre-
buia înţeleasă cu ajutorul unor criterii psiho-
logic-integraliste, a apărut acum *„jnacchia";*
metoda deducţiei a rămas totuşi aceeaşi. Fap-
tul că *„macchia"* este „cheia principală", re-
iese, după Sedlmayr, chiar din tablourile lui
Bruegel. „Pentru a reconstitui „pata de cu-
loare" de la care a pornit tabloul finisat, nu
este necesar, în cazul tablourilor ... să începi
prin a face abstracţie de semnificaţia figură-
rii, prefăcîndu-te în acelaşi timp a fi sufle-
teşte orb. Tabloul însuşi, sau, mai precis, una
din cele două componente fundamentale în care
de la sine, fără contribuţia noastră, „se des-
compune", indică tendinţa de a elimina sem-
nificaţia conţinutului figurai şi de a se înfă-
ţişa privitorului pur şi simplu ca un model
pestriţ de pete colorate. Fără vreo participare
activă din partea noastră, într-o contemplare
liniştită, pasivă, atunci cînd privitul este mai

mai îndelungat (la unii chiar imediat),
personajele tablourilor tipic bruegeliene încep
să se dezarticuleze, să se descompună în frag-

mente, iar prin aceasta să-şi piardă înţelesul lor obişnuit". (276). — Tablourile pot fi „fragmentate prin văz", pentru că ele însele se „dezarticulează". Din diferitele aspecte ale procesului de dezarticulare pot fi desprinse valorile de expresivitate şi motivele tablourilor lui Bruegel. *„«Macchia»* lui Bruegel atinge ... anumite registre de expresie. . . care îşi găsesc rezonanţa numai în unele obiecte şi semnificaţii precis determinate. Astfel de valori ale expresiei . . . sînt: nota greoaie, posomorită, nearticularea, primitivitatea, fragmentarul, compozitul, descompunerea, rezerva, izolarea, fârîmiţarea, masivitatea, harababura, dezordinea, haosul. Aceste „trăsături" leagă, în acelaşi timp, între *„macchia"* nudă de anumite conţinuturi imagistice; crescînd astfel laolaltă, ele ajung la o unitate care numai artificial poate fi descompusă. Şi pentru că *„macchia"* lui Bruegel... provine dintr-o viziune unitară, obiectele din imagine „evocate" de această viziune, se reunesc, unitar, într-o puternică legătură spirituală." Elementul comun este faptul că: „Toate sînt înfăţişări ale vieţii, în care omenescul pur se învecinează cu alte stări „inferioare", care îi ameninţă, întunecă, desfigurează sau îi maimuţăresc fiinţa." (283/284)

Aspectul principal al artei lui Bruegel devine astfel o „contemplare a înstrăinării". Ea conferă unitate subiectelor preferate de Bruegel pentru tablourile sale: „Lumile fiinţelor primitive, ale copiilor, ale orbilor si ologilor, ale masei, ale nebuniei şi ale maimuţelor reprezintă tocmai acele lumi limită ale omenescului, «în care fiinţa omului devine problematică; problematică tocmai pentru că se înstrăinează de ea însăşi»." (289)

Aspectul principal este o „contemplare a înstrăinării" — de reţinut, contemplare a artis-

tului, nu a exegetului! Doar exegetul „contemplează liniştit, pasiv" imagini care se descompun „de la sine"!

Ce paradox: ştiinţa artei care se bazează pe o teorie a totalităţii şi structurii, găseşte în operele de artă analizate de ea, negaţia propriei ei teorii! „Vizualitatea structurată" a analizei structurale preocupată de totalităţi, descifrează în tablourile lui Bruegel fragmentarul, compozitul, descompunerea; izolarea, fărîmiţarea; harababura, haosul.
Impulsul originar al teoriei gestaltiste a fost un estetism forţat; cosmosul era privit ca formă, ca operă de artă. Prototipul oricărei forme era pentru Ehrenfels melodia! Ştiinţa artei bazată pe teoria totalităţii, a structuralului vede acum în opera de artă tocmai lipsa de formă, astructuralul!
Aceasta ar însemna că nu opera de artă este purtătoare de „sens", ci interpretarea. Sedlmayr nu a fost în stare să demonstreze *sensul* viziunii de înstrăinare la Bruegel (dacă sens înseamnă mai mult decît simptom). Această viziune de înstrăinare ar fi fost „dezvoltată şi desfăşurată" de Bruegel pur şi simplu ca „o viziune posibilă despre om." (296) Sensul, „contextul semnificativ" (286) stă însă mai curînd în unitatea care se află *dincolo* de acel aspect principal, *mai presus* de orice operă. Interpretarea dă expresie acestui sens.
Să comparăm interpretarea lui Sedlmayr cu studiul lui Dvofâk, din 1920, despre Bruegel, studiu[35] prin care el a stabilit rangul şi locul acestui artist în istoria artei.
Dvorak cunoştea şi el tematica lui Bruegel, care prezintă oameni cu „erorile, patimile şi ciudăţeniile lor"; cunoştea „harababura deslănţuită" a unora din compoziţiile lui Bruegel, dezbinarea dintre natură şi universul uman, monstruozitatea şi anxietăţile artei lui. Dvofâk a pus însă un accent mult mai redus decît Sedlmayr pe aceste trăsături şi cu atît mai puţin

s-ar putea spune că le-a concentrat într-un concept al „fenomenului de înstrăinare". Dvofâk cunoştea, într-adevăr, şi „caracterul lumesc,

voios şi îndrăzneţ al gîndirii" lui Bruegel şi umorul vîrtos, forţa suverană a imaginaţiei sale. Zguduitorului tablou *Căderea orbilor* îi opunea „tensiunea voioasă a vieţii" din *Hramul bisericii de ţară,* unde, „în locul deznodămîntului tragic şi al puterilor întunecate ale destinului au apărut forţe şi tensiuni care domină viaţa în momentele ei luminos-culminante." Dvofâk a elogiat de asemeni, realismul inovator al artei lui Bruegel. Pentru Dvofâk, Bruegel a fost „pe tărîmul picturii primul reprezentant deschizător de drumuri al acelei orientări realiste a artei, întoarse spre viaţă şi natură, care trebuie socotită drept unul din factorii constitutivi ai artei europene din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, care a avut un rol conducător în arta secolului al XlX-lea, atingîndu-şi atunci punctul culminant, pentru ca în secolul XX să fie înlocuită, ca dintr-o singură lovitură, printr-o altă orientare, cu totul diferită."

Caracter lumesc, acceptare împăcată a vieţii, realism: sînt trăsături care contrazic aşa-numitul „aspect principal al viziunii de înstrăinare". A deriva arta lui Bruegel din acest „aspect principal" înseamnă reducerea ei la o singură dimensiune.

Trăsăturile optimiste, de acceptare a vieţii şi a lumii erau considerate ca fiind trăsături „superficiale: După Sedlmayr, un tablou de Bruegel poartă el însuşi o mască: pentru că „între privitor şi imagine se strecoară — efect al *„macchiei"* lui Bruegel •— un strat subţire ca de ghiaţă." *(E.W. I.* 293) Tabloul are „un sens de suprafaţă, care îl distrează pe privitorul naiv — această „latură" a tabloului nu poate fi contestată; dincolo de ea se ascunde însă o a doua faţă, despre care prima nu trădează nimic. Astfel de tablouri solicită un dublu public. Primul, un public naiv, optimist,

care nu poate privi subiectele „vesele" „fără a rîde" (Mander); celălalt, un public care ştie

să pătrundă dincolo de masca imaginii, un public pesimist, cu gust estetic, care se delectează tocmai cu această privire pătrunzînd dincolo de aparenţe". (294) Face parte exegetul din această categorie de public pesimist-estetică, devreme ce pătrunde cu privirea dincolo de mască?

Sumbra interpretare bruegeliană a lui Sedlmayr se cere explicată. Sedlmayr însuşi ne-a indicat direcţia: „Accesul nemijlocit la un fenomen de bază al manierismului, cum este cel al artei lui Bruegel, ne-a revelat acea orientare a artei contemporane numită „suprarealism" şi care, într-o viziune ciudată de înstrăinare, readuce în circulaţie fărîmiţarea imaginii prin fragmente provenind din diverse forme ale realului (Principiul montajului)" *(E. W. I.* 304)

Comparînd interpretările bruegeliene ale lui Dvofâk cu cele ale lui Sedlmayr, apare evidentă dependenţa lui Sedlmayr de suprarealism.[36] O interpretare care pretinde că descrie pur şi simplu, pornind de la „contemplarea calmă, pasivă", se dovedeşte a fi, de fapt, condiţionată în mare măsură de spiritul epocii.

în fundamentarea unei „ştiinţe riguroase a artei", Sedlmayr cerea ca „atitudine de bază observaţia" şi prognoza următoarele: „cu cît acest organism spiritual se va consolida ştiinţific mai mult, cu atît viitoarea lui desfăşurare va fi impulsionată şi condusă de forţe endogene, intrinsece şi cu atît mai independentă va deveni ea de fluctuaţiile „spiritului epocii." *(K.W.* 66) Este evident însă că o ştiinţă a spiritului este cu atît mai puternic supusă acestor fluctuaţii, cu cît pretinde mai direct obiectivitate şi cu cît crede că este mai garantată această obiectivitate în cadrul unei metode „obiective" („experimentale", „bazată pe observaţie.") Căci tocmai ea este aceea care împiedică *examenul de conştiinţă al exegetului.*

237

Nu numai pictura lui Bruegel apărea în in-

terpretarea lui Sedlmayr ca o negaţie a principiului „totalităţii" şi „structurii". „Arhitectura lui Borromini" a avut aceeaşi soartă. încă din studiul timpuriu, care a introdus noua metodă, intitulat „Vizualitatea structurată" reiese că a privi anumite forme ca variaţiuni ale unui tip formal este un act condiţionat de demontarea operei de artă contemplate. Sedlmayr scria: „Miezul acestui fenomen este faptul că „fireasca" coerenţă a întregii construcţii (interiorul bisericii San Carlo) este *demontată,* în sensul că pentru fiecare din cele două concepţii posibile este socotită a fi constitutivă altă unitate (un alt „caracter"). Iar această *demontare* nu numai că *poate* fi întreprinsă, dar *trebuie* întreprinsă, pentru a se ajunge la o viziune adecvată. Construcţia însăşi obligă la această disjuncţie: abia în şi prin ea îşi va desfăşura întregul conţinut al semnificaţiei .. ,"[37]

In cartea sa despre Borromini, Sedlmayr a urmat în continuare firul acestor gînduri.[38] Operaţia prin intermediul căreia la Borromini ia naştere o nouă creaţie este în consecinţă „un mod de a vedea subunităţi (întreguri parţiale) disjunse dintr-un întreg mai mare, mai vast", „un mod de a dezarticula o operă complexă". Acest fenomen şi altele permit, după părerea lui Sedlmayr, ca ideea lui Borromini despre structura operei arhitectonice să fie numită „aşa-zicînd *atomistă".* Acest „aşa-zicînd" dispare din comentariile următoare; î» capitolul „Arhitectura lui Borromini ca document", structura apare ca expresia unei concepţii carteziene despre viaţă." „în concepţia lui Boromini despre arhitectură, construcţiile singulare nu sînt în ele însele unităţi ultime, ci clădite în diferite feluri din «elemente»." în acest sens, această concepţie poate fi comparată cu chimia. „Asemănarea stă în faptul că la baza ideilor acestei ştiinţe se află o concepţie asemănătoare din punct de vedere *formal* cu cea a

arhitecturii lui Borromini. Ambele au ca premisă concepţia asupra unei structuri atomistice „elementare" a corpurilor — într-un caz a celor chimice, într-un altul a celor arhitectonice; abia în acest fel devine, în ambele cazuri, posibilă descoperirea că în fapt „corpurile sînt alcătuite din asemenea elemente legate între ele prin diferite combinaţii. . ." Aşa cum Lavoisier „vede" „corpurile chimice" alcătuindu-se din „elemente", tot aşa Borromini *vede* corpurile arhitectonice alcătuindu-se din elemente de relief . . . Această luare de poziţie urmăreşte pretutindeni elemente ultime, care nu mai pot fi descompuse în altceva, din care obiectele respectivului domeniu pot fi produse pe calea sintezei, din ale căror relaţii şi calităţi orice alte obiecte create pot fi deduse. Idealul acestei poziţii este să descompună orice „univers" în părţile sale constitutive, să parcurgă înapoi drumul de la compus la simplu, la punctul unde se opreşte orice descompunere, pentru ca apoi să se recompună din aceste unităţi-limită, prin operaţiuni simple, mereu rspetate, toate celelalte unităţi superioare. Tot ceea ce urmează decurge din această trăsătură fundamentală. Calitatea astfel caracterizată este semnul central al imaginii „carteziene" despre univers cu toate variantele ei cunoscute. Nu este necesar să mă opresc asupra acestor lucruri, întrucît în ultima vreme tocmai aversiunea faţă de respectiva imagine despre univers (şi a efectelor ei în viaţa umană) a dus la o înţelegere mai adîncită a calităţilor ei constitutive". în aceste fraze prioritatea interpretului în raport cu artistul este clar exprimată. Interpretarea a ajuns la „totalităţi", arta pe care a analizează, în schimb, este „atomistă."[39]

Numai că nu este deloc adevărat că, aşa cum credea Sedlmayr, concepţia despre lume „carteziană", atomistă", ar fi înţeleasă mai în adîneime de noul spirit al gîndirii în totalităţi. Dimpotrivă: *interpretarea teoretică gestaltis-*

tă, pretinsă a „totalităţilor", radicalizează şi absolutizează trăsăturile carteziene ale artei interpretate, şi aceasta deoarece ea însăşi este mai radical atomistă decit concepţia carteziană despre lume, pe care doreşte s-o depăşească. „Teoria care vroia să depăşească atomismul, sfîrşeşte prin a deveni mult mai radical atomistă decit cea anterioară", afirma Erwin Straus, referitor la psihologia gestaltistă.[40] Judecata lui este valabilă şi pentru ştiinţa artei orientată conform acestei psihologii. Metoda lui Sedlmayr de a deduce lucrurile dintr-un nucleu central seamănă pînă la confuzie cu acea trăsătură fundamentală, descrisă de el ca aparţinînd concepţiei atomiste, carteziene: căutarea elementelor ultime, din ale căror calităţi şi relaţii, pot fi deduse calităţile oricăror obiecte create.[41] Alte semne distinctive ale arhitecturii lui Borromini sînt, după Sedlmayr, abstracţia, depărtarea de real, caracterul absolut (desprinderea) şi, prin acestea, puritatea formelor, fragmentarismul construcţiilor („ele apar ca fragmente ale unui alt univers, ciudat, din a cărui alcătuire nu cunoaştem decît o frîntură care ne-a survenit întîmplător . . ."), luciditate, răceală, duritate de cristal, foc rece, viaţă stinsă . . ,[42] Prin urmare, o răceală şi înstrăinare apropiată de înstrăinarea cu mască a artei lui Bruegel în viziunea lui Sedlmayr. Eberhard Hempel a recunoscut exact şi a respins caracterul unilateral al interpretării lui Sedlmayr privind opera lui Borromini.[43]

VI

„Descompunerea dualistă" este caracteristica principală a „macchiei" lui Bruegel, „dedublarea" — mai precis spus „ruptura tipic schizofrenică" — străbate viaţa şi opera lui Borromini, „discordia interioară" îl stăpîneşte pe Michelangelo şi stă la rădăcina melancoliei

sale[44], „intenţia dualului" este principiul manierismului în ansamblul lui.[45] De unde pro-

vine izbitoarea asemănare între diferitele rezultate ale interpretării? Din selecţia operelor de artă sau din metodă? Pentru a răspunde la această întrebare trebuie să ne îndreptăm privirea şi asupra altor interpretări ale analizei structurale.

O „structură dualistă", adică „disjuncţie carteziană", „un dualism existent între univers şi viaţa interioară a artistului" au fost diagnosticate de Mihail Alpatov în autoportretul lui Poussin de la Luvru, tablou pe care cercetătorul îl supusese unei analize a structurii.[46]

De „dubla legitate" a conexiunilor spaţiale şi a conexiunilor planurilor depind, după părerea lui Otto Păcht, principiile de structurare ale picturii occidentale a secolului al XV-lea, privită din unghiul de vedere al structurii.[47]

Fenomenul „dublei structuri" joacă, după Sedlmayr, un rol important în barocul culminant.[48]

„Dubla semnificaţie", „dublul caracter" constituie o „formă critică" întîlnită şi în reprezentările medievale. Sedlmayr a atras atenţia asupra existenţei ei în ilustraţia consecrativă din *Codex aureus.* Caracteristic aici este că „imaginea poate şi trebuie să fie privită în două feluri şi că de fiecare dată *semnificaţia* ei este alta. O dată este perceptibilă ca imagine pur plană şi atunci „este" un ancadrament ... şi o dată apare ca o reprezentare a unei construcţii în spaţiu şi atunci „este" un baldachin . . . Hotărîtor este tocmai. .. faptul că ambele aspecte sînt *văzute* şi totuşi nici una din cele două „moduri de a vedea" nu se impune pînă la capăt, alternînd mereu, cînd unul, cînd celălalt se transformă, încît, pînă la urmă, ambele aspecte sînt văzute, concomitent „unul într-altul", sau, mai precis spus, socotite a fi fost văzute astfel."[49]

Orizontul de gîndire este însă acelaşi, dacă şi despre rococo se spune că: „încrucişarea unor sfere opuse, în stare de tensiune reci-

procă, este trăsătura cea mai caracteristică a rococo-ului... Rococo-ul nu crede în posibilitatea realizării unor sinteze, în compatibilitatea sistemelor. . . Dar nici nu renunţă la vreunul din ele, nu se decide în favoarea unei posibilităţi în dauna celeilalte, ci gustă contrastul de pe poziţia esteticului, opunînd repetat un aspect celuilalt: acesta este „rafinamentul" şi „imoralitatea" rococo-ului."[50]

Atunci cînd arhitectura iustiniană este studiată prin metoda analizei structurale, apare „dubla ei fizionomie", care „stilistic vorbind ţine încă de antichitatea tîrzie, sistematic vorbind însă ţine deja de evul mediu ... ."[51]

Capitoliul din Roma este „un caz tipic al posibilităţii ca două opere de artă să trăiască într-un singur trup; sau, mai bine spus, devreme ce sufletul şi trupul sînt de nedespărţit, este un caz tipic pentru situaţia dată a două trupuri diferite reunite sub aparenţa exterioară a unuia şi aceluiaşi trup. Una din opere este creaţia lui Michelangelo, cealaltă a lui Della Porta". Deci nu este adevărat că Della Porta n-a făcut decît să modifice Capitoliul lui Michelangelo. „Datoria ştiinţei este de a privi separat fiecare din cele două lucrări suprapuse, şi de a le distinge una de alta. Opera existentă trebuie deci împărţită în două. Dar însuşi capitoliul lui Michelangelo are o „dublă structură": „Locul se dezvăluie privitorului doar treptat, fiindcă comportă încă un aspect, la început ascuns privirilor .. .[u52]

în perspectiva exterioară a bisericii sf. Carol din Viena, operă a lui Fischer von Erlach, volumele construcţiei sînt ordonate „conform unui principiu foarte caracteristic pentru creaţia artistică barocă: două concepţii se încrucişează, se suprapun, îmbogăţindu-se şi ridicîndu-şi reciproc nivelul calităţii." *(K. W.* 174)

242

în capitolul „Simbolica perspectivei exterioare", Sedlmayr continua: „celor două concepţii asupra spaţiului le corespunde întocmai ico-

nologia ... La fel ca şi în domeniul formalului, în domeniul simbolicului şi al emblematicului există două aspecte suprapuse .. ." *(K. W.* 178/179). Aici devine accesibilă legătura dintre „dubla structură" şi „semnificaţia plurivalentă" a operelor de artă, pe care Sedlmayr o preţuieşte atît de mult! (comp. *K. W.* 169—171; *E. W.* I 338—350)

Nu este de presupus după toate acestea, că dualismul, ambivalenţa, dubla structură, ambiguitatea, ţin de esenţa tuturor operelor de artă interpretate aici. De vreme ce „dubla structură" poate fi întîlnită aproape oriunde, ea nu mai este în stare să desemneze ceva specific. Cît de complexe erau conceptele fundamentale ale lui Wolfflin în comparaţie cu acest permanent diagnostic al „dublei structuri"!

Faptul că Sedlmayr o găsea aproape oriunde este rezultatul metodei folosite. Se repeta aici, la dimensiune maximă, ceea ce incipient se anticipa prin conceptul „viziunii structurate" folosit cu prilejul studiului despre biserica San Carlo alle Quattro Fontane de Borromini, şi care însemna că a *extrage* vizual o structură şi a o vedea *la un loc* cu celelalte duce la dezarticularea vizuală a unei opere de artă.

O formă îşi demonstrează calitatea formală tocmai prin *contrast* cu o alta, ale cărei aspecte, în anume condiţii şi din alte puncte de vedere, le-ar putea *„prelua[u];* o structură se constituie ea însăşi din starea ei de tensiune în raport cu o altă structură, deci atunci cînd forma poate fi *„restructurată"* prin transformare. Forma, structura sînt unităţi închise, şi, ca atare, încheiate. „Totalităţile închise sînt totalităţi încheiate, aici nu există iertare."' (Straus)[53]. De aici provine şi atomismul radicalizat al teoriei gestaltiste. Caracterul închis, încercuirea *unei* anume structuri o solicită pe *cealaltă.*

243

Structura favorizează dubla structură. Dacă este să privim o operă de artă ca o „structură"

(în sensul de mai sus), ca o „formă", atunci trebuie să dibuim în această operă prezenţa unei „totalităţi". Nu opera în sine este totalitatea de care este vorba, ci „structura" ei, care trebuie reţinută cu ajutorul unor criterii ale psihologiei gestaltiste. Precizarea unei structuri, a unei totalităţi existente în opera de artă, reuşeşte cel mai bine atunci cînd acea structură poate fi diferenţiată de o a doua structură. Tocmai deosebirea dintre cele două structuri ne arată la fiecare din ele adevăratul caracter.

In acelaşi timp numai o dublă structură (sau una mai complexă) lasă să se întrevadă ce forţă are „atitudinea" privitorului asupra obiectului de artă neînsufleţit. „Structurile" sînt definitiv dependente de „atitudinea" privitorului. Diferitele atitudini trezesc la viaţă diferitele structuri şi cu acestea diferitele „creaţii artistice". Această teză este una din formulele de bază ale analizei structurale: „Atunci cînd se schimbă comportamentul, atitudinea privitorului, îşi schimbă şi opera de artă calităţile, chiar dacă obiectul de la care ea porneşte rămîne neschimbat; acelaşi obiect este modelat de noi în sensul unor opere diferite". *(K. W.* 44) Această forţă a „atitudinii" asupra obiectului devine însă conştientă de ea însăşi, numai dacă poate „modela" din acelaşi obiect *diferite* opere de artă, dacă poate construi, în acelaşi obiect de artă, mai multe „structuri".

în acest sens vorbesc foarte clar unele cercetări fundamentale de psihologie. Citez din studiul lui Friedrich Sander: „Rezultatele experimentale ale psihologiei gestaltiste."[54] „Dependenţa calităţilor unei verigi de sistemele de structuri dintr-o perioadă sau alta a fost remarcabil demonstrată într-un vechi proiect de conferinţă al lui W. Wundt despre

contrastele de lumină. . . . Două cercuri obiectiv la fel de luminoase sînt resimţite, pe

un fond identic, la fel de luminoase; pe fonduri diferite, dimpotrivă, unul apare cenuşiu *închis* pe un fond luminos, celălalt, din contra, luminos pe un fond închis. Cenuşiurile anterior identice, sînt acum deosebite între ele, ca verigi ale unor diferite sisteme formale de clar-obscur. Dacă aceste cercuri cenuşii sînt reunite într-un cerc, atunci, în condiţiile unei atitudini a privitorului îndreptată spre întreaga imagine, cu cenuşiul ei omogen care învăluie unitar întreaga formă, atunci cenuşiul va fi perceput iarăşi luminos. Dacă pe muchia dintre fondul alb şi cel negru aşezăm o sîrmă neagră, atunci cercul întreg se desface iarăşi în două semicercuri, unul luminos şi unul întunecat. Wundt obişnuia să demonstreze prin acest exemplu, ceea ce el numea „condiţionarea principală" a fenomenelor de contrast. Koffka se referă la o probă a lui Wertheimer, foarte asemănătoare cu cea mai sus pomenită: un cerc cenuşiu este aşezat cu o jumătate pe un fond roşu, cu cealaltă pe un fond verde. Privind organizarea imaginii cercului în două jumătăţi ale suprafeţei, semicercurile ne apar în culorile de contrast ale celor două fonduri respective; dacă însă privim cercul ca *un singur* întreg, ne apare în faţa ochilor un singur cenuşiu unitar

Deosebirea dintre fond şi figură, ca fenomen, devine, spre surpriza observatorului, cu atît mai clară, cu cit raportul este mai uşor supus inversării, iar figura, pe rînd scoasă în evidenţă, este. mai relevantă şi mai concret semnificativă; fiecare figură rămînînd totuşi supusă propriei sale legităţi. Acesta este cazul asa-numitelor ilustratii-ghicitori *(Vexierbild)* sau al ilustraţiei unei cupe, preluată de Rubin din gravurile vechi, înfăţişînd două figuri care, în funcţie de felul cum sînt privite, se pot modifica luînd aparenţa a două profiluri aşezate spate în spate. Aici impresia de ansamblu se

transformă într-o clipă, răsturnîndu-se, brusc,

îmbucîndu-se în totalitatea unitară a formei." Posibilitatea răsturnării unei forme în funcţie de schimbarea poziţiei privitorului, în experienţele descrise mai sus ar fi deci schema oricărei interpretări ştiinţifice de artă a „dublei structuri". Iar idealul nu ar fi altul decît ilustraţia-ghicitoare!

VII

Alături de „structura totalităţii", perceptibilă în *„formă",* se punea acum, dobîndind o însemnătate din ce în ce mai mare, „caracterul vizual" ca element creator de unitate, ca purtător de cuvînt al „totalităţii". în teoria de artă mai tîrzie a lui Sedimayr, acest „caracter vizual" va deveni „miezul" operei de artă. In acelaşi timp începeau să ocupe un loc tot mai mare în teoria lui Sedimayr „semnificaţiile" operei de artă. în 1931, perioada „ştiinţei riguroase a artei", Sedimayr s-a pronunţat cu asprime împotriva interpretării date de Tolnay pieţii Capitoliului a lui Michelangelo, ca fiind un „caput mundi": „In interpretările de felul celor respinse aici mai există încă un lucru „fals": motivul pentru care sînt căutate asemenea interpretări. . . Chiar şi fără a avea vreo semnificaţie obiectivă (pe care nu avem motive pozitive s-o presupunem), arhitectura lui Michelangelo, adecvat privită, este în stare să emoţioneze oamenii pînă în straturile cele mai profunde ale conştiinţei lor. Efectul unor asemenea opere de artă este nemijlocit; emoţiile adînci pe care le provoacă ar putea să transfere o semnificaţie obiectivă, ce li s-ar adăuga, asupra altor lucruri şi prin aceasta să le transforme, dar nu ar putea să le potenţeze şi în nici un caz să le inventeze sau să le înlocuiască. Tendinţa de a găsi *ev* orice preţ aşa-zise semnificaţii mai adînci, provine dintr-o lipsă de sensibilitate faţă de sen-

sul profund, autonom, desprins de obiectul structurilor, eronat numite „pur formale." *(E. W.* I. 272, 273)

Despre tabloul lui Vermeer *Pictorul şi modelul* Sedimayr scria în 1951: „Privit superficial, tabloul este o „pictură de gen": un artist pictează după un model costumat ca o alegorie a gloriei. La acest nivel al contemplării imaginii nu apare nici o legătură necesară între „conţinutul" tabloului şi forma lui; culorile frumoase, lumina plăcută, echilibrul binefăcător ar fi ele însele o aşa-zisă „găteală", cu care autorul tabloului a împodobit o acţiune lipsită de importanţă. Ele ar exprima doar „gustul" subiectiv al pictorului, fără să se lege în chip necesar si obiectiv de tema respectivă." *(K. W.* 165).

Deci nu mai poate fi vorba de un „sens mai profund, autonom, desprins de obiect al unei structuri, eronat numită «pur formală»." Abia prin „semnificaţiile mai profunde", prin sensul alegoric al imaginii lui Vermeer: arta picturii ca glorie a Olandei, şi prin al treilea sens, spiritual, eliberat de contingenţe temporale: gloria, teologia artei de a picta, se imprimă structurii tabloului „necesitate", „obiectivitate" şi adecvare la temă. Pe planul înţelesului propriu al imaginii, structura ei rămîne la nivelul unei simple „împopoţonări" determinată de un gust subiectiv.[55]

Două sînt direcţiile în care s-a trecut dincolo de structura artistică: direcţia „caracterului vizual" nestructurat şi direcţia „semnificaţiilor". Aparenţa accesibilă simţurilor nu mai era îndeajuns.

în scrierea sa timpurie, programatică, intitulată „Contribuţii la o ştiinţă riguroasă a artei", Sedimayr plasa „caracterul vizual" la rang egal cu alte trăsături de „caracter", ală-

turi de caracterul „dinamic" şi de cel „transcendent" al creaţiei artistice. Sedimayr spunea: „întocmai ca şi „caracterele dinamice", *caracterele ţiziognomice* (valori de expresivi-

tate) ale imaginilor vor putea fi de aici înainte strict determinabile numai prin observaţie. Calităţi cum ar fi „tristeţea", „apăsarea", „moliciunea", etc. nu sînt doar însuşiri resimţite şi asociate de privitor, ci sînt calităţi obiective ale imaginilor în cadrul unui anume mod de a le concepe, dar care sînt valabile numai pe baza unei anume atitudini bine determinate a privitorului faţă de operă (fundamente ale expresivităţii)". *(K. W.* 65).

Ideea „strictei determinări posibile numai prin observaţie" a unor caractere fiziognomice a apărut la Sedlmayr ca rezultat al studiului unei lucrări; este vorba de cercetarea psihologică a lui G. J. von Allesch despre „Modul estetic al înfăţişării culorilor" (1925). Sedlmayr a recenzat cartea, elogiind-o ca „o demonstraţie de ştiinţă experimentală a spiritului". Doar în măsura în care concluziile în problema abordată „sînt strict determinabile numai prin observaţie", ele pot fi acceptate în mod justificat de o riguroasă ştiinţă a artei. Asemenea concluzii sînt subordonate „în chip tot atît de necesar unui control raţional al exactităţii lor ca şi constatările asupra oricăror altor însuşiri ale operelor de artă. (Defectuoasă ar fi utilizarea lui „subiectivă", pur emoţională, străină de realitatea lucrului."[56]) Sfera afectivului era astfel în întregime subordonată cunoaşterii raţionale şi observaţiei distanţate, cu totul în spiritul psihologiei „experimentale", „obiective". Persoana raţională care contemplă se află „în exterior", este „obiectivă", stă *mai presus* de sentimente, fiind de fiecare dată capabilă să adopte o „atitudine" adecvată.

In studiul lui Sedlmayr din 1940 despre Michelangelo, „Eseu cu privire la originile artei sale", a fost pentru prima oară luat caracterul vizual ca punct de plecare pentru desfăşurarea procesului de deducţie. Arta lui Michelangelo, se spunea, ar trebui înţeleasă vizual-intuitiv pornindu-se de la „greutatea", de

la consistenţa ei, care este şi „miezul" acestei arte. *(E. W.* I. 235) Intr-o postnotă la propusa metodă se spune: „important este ca în cazul întregii creaţii de o viaţă a unui artist, la fel ca şi în cazul fiecărei opere de artă în parte, să poată fi dezvăluit cît mai mult din înţelesul ei, pornindu-se de la un punct central, cît mai redus, dar mai puternic, al semnificaţiei. Există două direcţii posibile în acest demers, ambele căi ducînd rapid spre acelaşi ţel şi acelaşi punct central. Se poate astfel porni de la forma pură — de la datul vizibil — trecînd peste elementul expresiv, încarnat în aceste forme, şi să se ajungă la conţinutul figurativ, dar şi la factorul tehnic, ba chiar să se reuşească deducerea lor din acea formă pură. (Pe această cale am procedat în eseul meu despre Bruegel: „Petele de culoare la Bruegel".) Dar se poate porni şi de la punctul central, de la „expresivitate" (în cazul de faţă de ex., caracterul vizual al „masivului"), iar de aici să se ajungă la înţelegerea particularităţilor formei ca şi a temelor preferate." *(E.* W. I. 249). Ceea ce aici se înfăţişa încă sub aspectul a două posibilităţi cu şanse egale, mai tîrziu, în 1957, în paradigmatica analiză structurală a *Căderii orbilor,* a devenit o opţiune univocă în favoarea caracterului vizual-intuitiv. In anexa intitulată „Principii ale interpretării" se precizează faptul că analizele edificiului San Carlino n-au fost încă propriu-zis structurale, deoarece s-au oprit prea mult asupra laturii

formale. Deasemeni, „caracterul vizual", se
spunea, nu este doar punctul central care a-
sigură unitatea operei de artă, ci totodată şi
jundamentul care o susţine; într-un anume
sens chiar substanţa ei.[57]
Această deplasare de accente în metodica in-
terpretării este motivată de o modificare a
însuşi conceptului de operă de artă.
In prima ei fază, teoria de artă a lui Sedl-
mayr, orientată în spiritul psihologiei expe-
249
rimentale, privea opera de artă ca o creaţie
tehnică. Studiul „Vizualitatea structurată" în-
cepe cu următoarele fraze: „A descrie şi a ve-
dea un obiect, de pildă un motor perceput
pentru prima dată de privitor, sînt operaţiuni
ce se află într-un raport de reciprocitate pro-
priu: presupunînd că nu cunosc nimic despre
motor, despre funcţiunea lui şi raporturile din-
tre părţile componente, mă aflu în situaţia
de a „vedea" o harababură, în cel mai bun
caz o sumă de elemente ascuţite şi rotunde,
cu privire la care o descriere este ori cu to-
tul imposibilă (în cazul „harababurei"), ori
posibilă doar ca simplă enumerare. O astfel
de descriere este, evident, la fel de „proastă1'
ca şi percepţia respectivă. Opusă ei ar fi o
descriere care formulează precis funcţia păr-
ţilor componente şi raporturile dintre ele, iar
corespunzătoare acestei descrieri ar fi o *„vi-
zualitate structurată"* a motorului. Această per-
cepţie vizuală structurată nu numai că stă la
baza unei astfel de descrieri corecte, dar poate
să fie şi condiţionată de ea. (v. Aster într-o
recenzie la K. Koffka: „Un exemplu din do-
meniul arhitecturii" . . .)"[58] Urmează analiza e-
dificiului San Carlino. în cartea lui Sedlmayr
despre Borromini se spune cu privire la is-
toria stilurilor: „o istorie a stilurilor, dusă la
limita extremă, ar semăna teribil cu ficţiu-

nile unei poveşti care n-a fost în stare să-şi priceapă obiectiv materialul. Să ne gîndim, pentru claritatea înţelegerii, la exemplul unei poveşti cu maşini, al cărei autor n-ar avea habar de funcţia şi construcţia acestora, acordînd atenţie doar „stilului" lor. O datare şi atribuire ar mai fi şi în acest caz posibile,, dar o poveste adevărată nu."[59]

Evidenţierea „caracterului vizual-intuitiv" înseamnă, în acest context, o *arhaizare* a operei de artă.

Pentru opera de artă, „caracterul vizual-intuitiv" reprezintă aspectul *„originar* din care

opera, cu specificul şi trăsăturile ei particulare porneşte a se desfăşura într-un proces de organizare, de structurare, pînă cînd acel caracter specific îşi atinge desăvîrşirea expresivă formală. în cursul acestui proces, opera devine tot mai unitară, mai individualizată şi mai caracteristică". Acest „caracter vizual-intuitiv" este „în oarecare măsură *„aspectul originar în sine",* mereu nou, saturat de sămînţa unor viziuni viitoare, în aparenţă ininteligibil şi imposibil de descris, definindu-se abia în cursul procesului de structurare a o-*perei* prin trăsături inteligibile şi apte de a fi descrise ... Caracterul vizual-intuitiv este prima materia şi în acelaşi timp primum movens; „ceea ce niciodată n-a existat"... ceva ce nu poate fi obţinut pe cale artificială, şi, în acest sens, este cu adevărat „natură": unic şi inconfundabil, plin de viaţă şi prospeţime". „Renunţarea la acest aspect calitativ este cu neputinţă". („Opera de artă şi istoria artei", 1956, K. W. 112, 113)

Acest „n-a existat încă niciodată" poate fi, dealtfel, întîlnit pretutindeni: „în viaţă aspectele acestea intuitive se află peste tot. în artă însă — şi numai în artă — ele devin funda-

mentul unor *opere". Da*, „avînd la îndemînă un dicţionar s-ar putea alcătui chiar o listă a adjectivelor transpozabile desemnînd calităţi ale lucrurilor"; cum este de pildă cuvîntul „moale", care se poate referi la o culoare, la o distribuţie a luminii, o formă, un material de lucru, la felul de a-l trata, la o linie, la o draperie, după cum se poate referi la un trup omenesc, la o fizionomie, la o expresie a figurii. Ar fi şi aceasta un mod de a delimita o zonă în interiorul căreia trebuie căutat „miezul" operei de artă". *(K. W.* 97)

O condiţie care facilitează contactul cu trăsăturile vizual-intuitive este de fapt darul de a înţelege o fizionomie. Dar tocmai acest dar este în curs de dispariţie. De aici şi dificultatea de a interpreta operele de artă! „în zilele

251

noastre, sarcina de a „regăsi" o operă de artă se izbeşte de o dificultate capitală şi anume de faptul că era mecanicii a slăbit organul care percepe totalitatea vie şi autentică — şi asta în multe alte domenii ale vieţii şi cunoaşterii. Pretutindeni pluteşte primejdia fragmentelor care tind să devină mai importante decît întregul, a marginalului care tinde să devină mai important decît miezul, esenţa. — O a doua dificultate, incomensurabil mai mare decît prima ■— şi de fapt dificultatea propriu-zisă — constă în faptul că organul uman care percepe caracterul vizual s-a atrofiat la cei mai mulţi. Capacităţile legate de gîndirea abstractă, de observaţia obiectivă sau de acapararea vorace a plăcerilor mărunte s-au dezvoltat în dauna „viziunii autentice." *(K.W.* 106).

Psihologia gestaltistă experimentală stabilise cîndva, pe o cale oarecum mecanică, ce anume sînt „totalităţile autentice", iar teoria de artă din prima fază a activităţii lui Sedlmayr i-a urmat punctul de vedere. „Observaţia obiectivă", care în 1931 era o conditio sine qua non a unei riguroase ştiinţe a artei (comp.

K. W. 66, 69), devenea acum o piedică în calea unei bune interpretări!

Darul de a înţelege o fizionomie este un dar al naturii. „în evoluţia umanităţii, ca şi în evoluţia fiecărei fiinţe umane în parte, capacitatea de a înţelege intuitiv fizionomiile este mult mai veche, mai aproape de origini, decît posibilitatea de a înţelege forme şi culori care, desprinse de conţinutul expresiei lor vizuale, n-ar oferi decît pura lor stare formală. Copilul distinge în mod intuitiv mai de timpuriu trăsături (prietenos, supărat, vesel, trist), decît culori şi forme.. . Universul popoarelor primitive este saturat de astfel de experienţe fizionomice şi în acelaşi timp de „poetizări" care sînt strîns legate de însuşirile obiective. Mai tîrziu viaţa acestui univers unitar se va risipi în patru vînturi. De aci înainte vor exista două moduri de percepţie: unul străvechi, fizio-

nomic — în care obiecte, culori, forme, îi> general totul, poate lua o înfăţişare serioasă ori senină, energică sau obosită, destinsă ori tensionată (pentru a nu cita decît unele din numeroase calităţi fizionomice) — şi un altul mai tardiv, avansat, abstract-obiectiv-tehnic.. . în „forul interior" al omului tărîmul sentimentelor constituie un fel de pol opus caracterelor vizuale", resimţite în contactul cu lucrurile (reale sau imaginare). Ambele domenii se află în rapidă decădere.. .." *(K.W.* 107, 108)

Percepţia „abstract-obiectiv-tehnică", „eliberată de afecte", odinioară cerută de „ştiinţa riguroasă a artei", era pusă acum, în puternic contrast cu cerinţa înţelegerii prin fizionomie a caracterelor perceptibile vizual-intuitiv. Opera de artă a cărei fundament şi punct central îl constituie caracterul vizual, devine astfel un soi de încarnare a arhaicului în general. După Sedlmayr arta exprimă „e drept, o lătură arhaică a umanului, dar deloc una depăşită."[60] între aceste două teorii asupra artei, atît de diferite între ele, se află critica

culturii formulată în lucrarea „Pierderea măsurii". (1948)
Dacă în concepţia asupra operei de artă şi a punctelor de plecare privind interpretarea au intervenit, astfel, profunde modificări, ţelul analizei rămîne, acum, ca şi atunci, acelaşi. în 1956 se spunea, la fel ca şi în 1931, deci pe vremea cînd în atenţie era o „riguroasă ştiinţă a artei": Scopul oricărei „analize structurale" este de a face înţelese şi a defini cît mai multe lucruri, pornindu-se de la un punct central foarte concentrat. (M. Wertheimer)" *(K.W.* 94). Se rămînea astfel la schema teoriei gestaltiste experimentale.
Acum, ca şi înainte, interpretarea era înţeleasă ca recreere a operei. „Aspectul cel mai dificil al interpretării este acela de a regăsi într-o operă dată miezul viu, din care a pornit cîndva motivaţia ei originară, fertilizatoare. O astfel de regăsire nu devine posibilă nici prin coordonarea trăsăturilor particulare, nici prin deducţii logice, ci pretinde un act intuitiv creator, sămînţă a refacerii operei, a recreerii ei." *(K.W.* 99) Modificarea punctului de plecare al interpretării a avut însă ca rezultat şi o atitudine modificată a interpretului faţă de artist.
Pornind de la „structură", interpretul se afla împreună cu artistul în aceleaşi zone ale conştiinţei. De pildă Bruegel era conştient de ciudăţenia propriilor sale imagini, ulterior interpretate de Sedlmayr. „Că această concepţie asupra imaginii cu aparentele ei „lipsuri" a fost *conştient* cultivată de Bruegel, se adevereşte şi prin faptul că motivele imagistice desprinse din această concepţie evidenţiază între ele o legătură plină de tîlcuri." *(E.W.'l* 286/287, v. şi 317) Fireşte însă că se putea întîmpla ca interpretul să cunoască semnificaţia unei anume idei artistice mai bine chiar decît însuşi artistul. „Fontana însuşi nu a fost în stare să evalueze importanţa gîndirii sale şi a posibilităţilor ei de dezvoltare. . ."

Dacă se porneşte totuşi de la caracterul vi-
zual de la „miezul viu", „fundamentul origi-
nar, fertilizator" al operei de artă, prin ur-
mare de la un domeniu preexistent formei,
structurii, atunci interpretul păşeşte pe un te-
ren inaccesibil artistului. De caracterul ei ma-
siv — după părerea lui Sedlmayr trăsătura
principală a artei lui Michelangelo — acesta nu
a fost conştient: „Mişcarea putea deveni pen-
tru Michelangelo obiect de interes teoretic,
„caracterul masiv" al creaţiilor sale. nicio-
dată." *(E.W.* I 249) De aici rezultă: „Este cu
neputinţă să recreezi opera de artă, fără să-ţi
dai seama de acele împrejurări care au avut
un rol în actul de creaţie al artistului, dar
care au trebuit să rămînă pentru el inconşti-
ente, spre a putea asigura naşterea firească,
creşterea operei de artă, fără a perturba acest

proces. Demersul reluării unui asemenea pro-
ces de formare nu poate însă niciodată să ră-
mînă inconştient. Această clarificare nu în-
seamnă pentru opera de artă o pagubă, ci un
cîştig." *(K.W.* 109) „Natura îl ocroteşte şi ea
pe artist, ferindu-l de a deveni conştient de
prea multe din lucrurile pe care le creează,
deoarece intervenţia raţiunii „lucide" ar pu-
tea perturba cursul organic al creaţiei. De
aceea şi este atît de greu să discuţi cu artiş-
tii despre propria lor creaţie. Ceea ce ei sînt
în stare să spună, reprezintă numai o fracţi-
une din fenomenele petrecute în sinea lor,
pentru ca opera să ia fiinţă, şi se referă, de
obicei, numai la aceleaşi straturi raţionale ale
operei, nu la miezul şi esenţa sa. Dacă între-
băm, ca istorici, ce forţe anume au impul-
sionat creşterea formei definitive a operei, ne
îndreptăm spre un teren care, în general, ră-
mîne inaccesibil artistului. Doar în mod excep-
ţional pot fi întîlnite la acelaşi om un spirit
creator şi unul care meditează asupra creaţiei.
Desigur că asemenea cazuri sînt deosebit de
preţioase, dar nu trebuie luate ca atare, ci

trebuie ele însele (nu altfel decît alte izvoare) să fie mai întîi evaluate, tălmăcite". *(K.W.* 116)
Istoricul de artă îmbină spiritul creator cu cel reflexiv: el este în acelaşi timp „istoric şi artist care reproduce realul. Artist cu unele rezerve, dar, oricum, artist." *(K.W.* 121)
Pentru un artist conştientizarea constituie un pericol. Operelor sale însă nu le dăunează luminile aruncate asupra lor, dimpotrivă, reprezintă pentru ele un cîştig. Abia după ce sînt interpretate, îşi pot exercita operele veritabila lor influenţă, pot naşte armonia, ai cărei mijlocitori sînt „marii interpreţi," puţinii „cărora le este dat, să recreeze adevărata viziune a artistului." *(K.W.* 122)
Teoria care găsea că „fundamentul şi esenţa" operei de artă se află în caracterul vizual-intuitiv a desăvîrşit triumful interpretului a-
255
supra artistului. „Istoricii de artă — care re aduc la viaţă operele de artă cufundate î timp — au dezvăluit propriului popor şi 1 mii întregi comori inestimabile. Această rev lare dezinteresată a atîtor comori dispămte v fi în viitor socotită drept una din marile rea-; lizări ale epocii noastre." *(K.W.* 123) Arta plastică, privită totuşi ca „simptom şi simbol al unei epoci", prevesteşte „pierderea dreptei măsuri."
Arhaizarea operei de artă, concentrată in caracterul vizual-intuitiv, înseamnă în acelaşi timp *7iaturalizarea* ei. Opera de artă rezultă dintr-un „proces natural de naştere şi creştere", în cursul unei „desfăşurări organice". Caracterul vizual-intuitiv se răsfrînge asupra totalităţii operei. El se dezvoltă în cadrul procesului ei de organizare.
Caracterul vizual-intuitiv prin sine, şi nu mai întîi ca unitate artistică, este o totalitate. El însuşi este acela care realizează sinteza dintre

spirit, suflet şi aparenţă sensibilă, şi nu mai întîi opera. *Differentia specifica* dintre operele de artă şi alte creaţii ale omului stă, după Sedlmayr, în faptul că: „1. în operele de artă „caracterul vizual-intuitiv" nu este ceva accidental, ci, într-un anume sens, constituie însăşi substanţa unor astfel de opere; 2. însăşi această substanţă a lor este de aşa natură încît reuşeşte să integreze deosebirile dintre senzorial, sufletesc şi spiritual. . ." „Caracterul intuitiv" este o totalitate „intermodală", Sedlmayr înţelegînd prin „modus" un domeniu existenţial: „modus al senzorialului, modus al sufletescului, modus al spiritualului."[61]

Caracterul vizual îl stăpîneşte pe artist. „Nu stă în puterea artistului să caute el însuşi acest material originar al actului creativ: acest material se impune artistului, ca o realitate obiectivă, impunînd încarnarea în forme." Din interior acţionează un impuls spre organizare

256

şi structurare care nu-i dă pace artistului pînă cînd „acest impuls nu-şi atinge, într-o operă desăvîrşit structurată, finalitatea şi liniştea." *(K.W.* 113) Artistul devine în acest fel un simplu mediu de transmitere a unui caracter care se automodelează, în felul naturii. Pentru spiritul, libertatea, voinţa şi responsabilitatea artistului nu este loc aici.

Cum s-a mai spus, înţelegerea fizionomică „a caracterului vizual-intuitiv" este după Sedlmayr, o atitudine „străveche" şi, din această cauză, şi arta un fenomen arhaic. „Nu numai sub aspect istoric, dar şi ontogenetic ca şi filogenetic arta îşi are rădăcinile în straturi arhaice. După cum copilul distinge mai de timpuriu „caractere ale expresivităţii" decît culori, tot aşa, filogenetic vorbind, sursele din care provine *prima materia* a artei. .. sînt localizate în puncte străvechi, adînci."[62]

în faţa imaginii contrastante a artei moderne însă, Sedlmayr însuşi recunoaşte primejdia unei astfel de imobilizări a artei: „O naivitate conştientă face loc, în creaţie, şi demonicului. De~ îndată ce un artist lucrează „ca un copil" sau ca un primitiv, acest lucru îi mai este, ca să spunem aşa, permis. »Sînt rău, e drept, dar de fapt sînt încă un copil, iar răul din mine este natură, şi deci nu vina mea. Prin urmare nu sînt răspunzător pentru răul din mine, sînt, ca un copil, rău cu nevinovăţie«."[63] Caracterul vizual poate fi întîlnit pretutindeni, atunci cînd înţelegem realitatea pe cale „fizionomică." în felul acesta însă opera de artă nu mai este decît o repetare naturalistă, de prisos, a ceea ce stă oricum la îndemînă. Acest naturalism nu este cu nimic mai bun decît cel care vede în opera de artă doar o reproducere a unei *forme* date a realităţii.

Teoria lui Sedlmayr despre caracterul vizual ca fundament şi esenţă a operei de artă nu este altceva decît o preluare a teoriei lui Fried-

rich Theodor Vischer referitoare la „simbolistica obscură a sufletului", care susţine că sufletul omenesc se transpune cu necesitate naturală, în toate obiectele. Gîndirea lui Vischer mergea însă mult mai în adîneimea lucrurilor, devreme ce legătura dintre conştiinţa „lucidă", „liberă" şi obscura necesitate naturală a sufletului lua aspectul unei probleme ireductibile. Sedlmayr îi prescria artistului starea de obscură inconştienţă, în timp ce interpretului îi acorda dreptul să arunce lumini asupra inconştientului, ridicîndu-i conţinuturile la nivelul conştiinţei.

Teoria de artă a lui Sedlmayr lua sfîrşit exact I în punctul în care teoria lui Wolfflin îşi găsise punctul de plecare. Pornind de la Johannes Volkelt şi cei cu păreri înrudite, Wolfflin formula în „Prolegomene la o psihologie a arhi-

tecturii" (1886) următoarele: „Formele devin semnificative pentru noi prin simplul fapt că recunoaştem în ele expresia unui suflet simţitor. Ne întîlnim aici cu un străvechi instinct uman. El condiţionează şi astăzi încă fantezia mitologică — nu este oare necesară o îndelungată educaţie pentru a ne elibera de sentimentul că o figură a cărei stare de echilibru este precară, nu ar putea li decit bolnavă? Dar pieri-va vreodată acest instinct? Nu cred. Ar însemna moartea artei." *(Schr.* 15/16) A fost invocată şi ideea lipsei de voinţă, a lipsei de libertate, asociate cu această teorie: „Dacă cineva ar voi să obiecteze că, pentru contemplarea estetică acest fel de empatie nu poate fi luat în consideraţie, deoarece a copia expresia fizionomică omenească n-ar fi un lucru posibil decît în anume momente marcate •de *lipsa de voinţă, uitare* de sine şi cufundare totală în obiect, atunci obiecţia ar putea fi respinsă cu observaţia foarte justă că o contemplaţie estetică pretinde tocmai o astfel de stare nonvoluntară, o astfel de renunţare la sentimentul de sine." *(Schr.* 20)

258

Wolfflin a emis această teorie sub impresia învăţăturii lui Hildebrand despre vizualitatea artistică, unde interpretarea expresiei era declarată punct de vedere amatorist. „Conceptele fundamentale ale istoriei artelor" ofereau excelente exemple ale descrierii de caractere intuitiv-vizuale, cum ar fi opoziţia dintre Terborch cu fineţea lui distinct-detaşată şi masivul, posomoritul Metsu; sau comparaţia dintre Hobbema, cu pictura lui uşoară, destinsă şi seriosul, apăsătorul Ruisdael. *(K.G.* 3—6) Interesul lui Wolfflin se îndrepta către reprezentarea formelor vizuale lipsite de expresie. -

Separarea întreprinsă de Wolfflin între expresie şi forma de vizualitate nu poate fi susţinută, iar efortul de a cuprinde în interpretare forma, caracterul expresiei şi semnificaţia ca o singură unitate, este pe deplin justi-

ficat- Aceasta este sarcina pe care şi-a asu-
mat-o Sedlmayr în etapa tîrzie a teoretizări-
lor sale. în schimb este falsă interpretarea lui
înţeleasă ca „analiză a structurii", deducerea
multiplului dintr-un singur „punct central",
dintr-o *singură* trăsătură de caracter sau cîteva
înrudite între ele. în interpretarea lui Sedl-
mayr (1957) referitoare la *Căderea orbilor* de
Bruegel, intitulată „înţelegerea integrală" se
spune pe bună dreptate: „sarcina propriu-zisă
a unei înţelegeri adecvate esenţei operei de
artă ar fi tocmai . . . cuprinderea ambelor „la-
turi" ale operei, forma ei vizibilă, cu organi-
zarea imagistică pe de o parte, iar pe de alta,
semnificaţiile legate de ea în acordul sau în
opoziţiile lor." Totuşi Sedlmayr continua: „dacă
sarcina de a înţelege arta este văzută astfel,
atunci se naşte deîndată întrebarea: „pe ce se
bazează în definitiv constatarea că o anume
formă vizuală „corespunde" . . . unei anumite
semnificaţii? Şi ce înseamnă de fapt aici a
„corespunde", a „se potrivi cu", a se acorda?
..." Care sînt „corespondenţele", care sînt ca-
lităţile în stare să creeze un acord între diver-
259
sele straturi de semnificaţie, şi să le „con-
centreze" în unitatea unei opere de artă?
Dacă medităm la această întrebare, răspunsul
nu poate suna decît astfel: trebuie să fie nişte
calităţi care să poată fi identificate atît în ra-
port cu conţinutul senzorial vizibil al imagi-
nii cît şi cu semnificaţiile ei invizibile, sesiza-
bile numai printr-o privire lăuntrică, spiri-
tuală. Numai pentru că *există* astfel de ca-
lităţi cu afinităţi între ele, analoage, de care
luăm cunoştinţă atît în contactul cu „obiec-
tele" de natură senzorială cît şi cu cele de
natură spirituală, devine în fapt posibilă in-
tegrarea unor semnificaţii spirituale în imagi-
nea vizibilă. Aceste calităţi reprezintă însă
tocmai ceea ce, la început, numeam „caracter
vizual-intuitiv." *(E.W.* I 350, 351)
Deoarece însă aceste „caractere vizual-in-

tuitive" ne întîmpină „pretutindeni în viaţă" *(K.W.* 97) verdictul dat asupra corespondenţelor nu înseamnă altceva decît o judecare a operei de artă în raport cu experienţele vieţii cotidiene.

După Sedlmayr unitatea tabloului bruegelian al *Căderii orbilor* se baza pe evidenţierea voită a considerabilei distanţe care există între universul uman şi natură. Caracterele vizual-intuitive dominante sînt prezente: în primul plan, figurile poartă însemnele neliniştii, ale spaimei; în fundal, peisajul poartă însemnele unei existenţe tihnite. Calitatea lor specifică este definită şi de alte caractere vizual-intuitive care i se adaugă. Neliniştii i se adaugă incertitudinea, înstrăinarea, fărîmiţarea, orbirea, fantomaticul, tristeţea. *(E.W. 1* 352—353) Toate acestea sînt caractere, înrudite între ele prin „fizionomia" lor naturală. Iată însă că Sedlmayr însuşi vorbeşte ' despre tragismul figurilor şi compară lucrarea lui Bruegel cu *Oedip la Coîonos (E.W.* I 355). *Măreţia, sublimul* personajelor nu are însă nici o legătură cu neliniştea, incertitudinea, înstrăinarea, orbirea. Această legătură este mai

curînd provocată de operă şi numai de ea: *înstrăinată, incertă şi totuşi zguduitoare în măreţia ei.* Pe această cale sfera a tot ceea ce este natural şi prezent trece într-o împărăţie a libertăţii şi spiritului. Şi numai astfel, elevată mai presus de orice empirie, a putut imaginea cu orbii lui Bruegel să devină „un exemplu al universului orb în totalitatea lui, al destinului, al omului în general", aşa cum se exprima Sedlmavr, citîndu-l pe Dvorak. *(E.W.* 345)

Kurt Riezler recunoaşte că importantă pentru artă nu este expresia a ceva ce s-ar putea numi „masiv sau uşor în sine", „pură înfăţişare a masivului ca masiv, a liniştii ca linişte, a mişcării ca mişcare". Mai curînd, pentru opera de artă, este importantă „armonia de

contraste". în cazul acesta expresia este „gingaşă şi totuşi puternică, blîndă şi totuşi dură, dulce şi în acelaşi timp aspră — aici liniştea este însufleţită, iar mişcarea calmă."[64] Opera de artă reuneşte ceea ce în natură pare a fi incompatibil.

Goethe ne asigură că: „mă încumet să mai repet o dată că grupa lui Laocoon, pe lingă toate celelalte merite recunoscute, este un model de simetrie şi varietate, de linişte şi mişcare, de contraste şi gradaţii care, la un loc, se oferă privitorului, fie pe cale senzorială, fie pe cale spirituală şi trezesc un sentiment plăcut, deşi reprezentarea este de un pronunţat patetism, şi îmblînzesc furtuna suferinţelor şi pasiunilor prin graţie şi frumuseţe." „O operă perfectă . . . cuprinde toate calităţile, care în mod obişnuit se află risipite." („Despre Laocoon")[65]

VIII

Deja în lucrarea programatică timpurie a lui Sedlmayr, „Contribuţii la o ştiinţă riguroasă

261

a artei", apărea ca un criteriu al înţelegerii adecvate a imaginilor artistice capacitatea lor de a facilita perceperea lor „ca totalităţi mai cuprinzătoare". „Va trebui preferată acea concepţie asupra imaginii care prin intermediul totalităţilor în care respectivele imagini sînt integrate, face inteligibile aspecte pînă atunci neinteligibile, atîta vreme cît erau privite din alte puncte de vedere. O astfel de „totalitate mai cuprinzătoare" poate fi considerată acel eveniment din care imaginea a luat naştere... De asemenea poate fi socotit „o mai cuprinzătoare" „cultura" în cadrul căreia imaginea discutată a apărut. Se operează aici cu ideea că atît un ansamblu de evenimente cît şi o cultură sînt unităţi organizate, avînd structura şi legitatea lor bine determinate. Un punct de vedere just asupra imaginii artistice trebuie nu numai să se „potrivească" structurii acesteia, ci să-şi găsească o funcţiune bine

determinată în contextul acelui întreg."
(K.W. 47, 48)
în acest fel conceptele de „totalitate" şi
„structură" erau dintr-o dată transferate în is-
torie şi cultură. Nu mai rămîneau deci rezer-
vate fiecărei opere de artă în parte, pierzîn-
du-şi de aceea şi rolul pe care l-ar fi putut
avea în cunoaşterea aprofundată a creaţiilor
individuale. Ştiinţa structurilor a sucombat în
acest fel, din cauza tendinţelor spre generali-
zare ale unei ştiinţe istorice concepute ca ştiin-
ţă a unor legităţi; întocmai ca şi istoria stilu-
rilor. *Faptul că* şi culturile, desfăşurarea e-
venimentelor, perioadele istorice ar putea a-
vea caracterul unor totalităţi, devenea o pre-
misă de la sine înţeleasă, fără nevoia de a mai
fi dovedită.[66]
Atît de departe s-a mers în idcea de a pune
semnul egalităţii între opera de artă şi „situa-
ţia istorică", încît s-a putut ajunge la formu-
larea că: „dacă de o vreme încoace, opera de
artă *individuală* a intrat în primul plan al a-
tenţiei cercetării, aceasta nu înseamnă că
262
opera trebuie desprinsă de situaţia isto-
rică în care a luat naştere. O asemenea gre-
şeală poate fi evitată conform noii concepţii
că o operă de artă *există în fapt numai dato-
rită unei luări de poziţie, în care, virtual, este
concentrată o întreagă situaţie istorică.* Dacă
se găseşte atitudinea cea mai adecvată, atunci
o situaţie istorică uitată poate, pe această cale,
să fie retrăită nemijlocit, într-un chip atît de
complet şi cu o concentrare pe care o istorie
a culturii metodologic axată pe comparaţia şi
paralela dintre fenomenele artistice şi mărtu-
riile asemănătoare din alte domenii, nu va fi
niciodată capabilă să-l atingă." *(K.W.* 53)
Iată cum istoria trebuie să se transpună în
retrăirea nemijlocită, în actualitatea operei de
artă. Reversul acestei estetizări a istoriei a
fost istoricizarea operei de artă.
Opera de artă nu este decît un punct de

trecere în cursul procesului istoric fără oprire, care împinge mereu lucrurile mai departe. „Neprejudiciindu-şi unitatea ei estetică, opera poartă cu sine urmele evenimentelor istorice precedente şi germenii viitoarelor transformări. Calităţile ei — cel puţin unele dintre ele — pot fi înţelese numai prin faptul că actualul stadiu al operei a fost atins ca urmare a altor stadii anterioare bine determinate şi că acest stadiu reprezintă el însuşi un pasaj spre alte stadii ulterioare. . . Acest mod de orientare al creaţiilor artistice este de cea mai mare importanţă pentru cercetarea sursei istorice din care au izvorît operele. Numai aşa devine posibilă o trecere fără salto mortale de la opera individuală spre evenimentul istoric autentic." *(K.W.* 65)

Aşa gîndea Sedlmayr în 1931, pe bazele unei presupuse cunoaşteri a dezvoltării structurilor; în chip asemănător gîndea şi în 1956 atunci cînd emitea concepţia biologică, încă şi mai jos situată, asupra creşterii „organice",

naturale şi a modelării de la sine a caracterului vizual-intuitiv.

Artistul este satisfăcut, atunci cînd opera de artă a atins, datorită lui, stadiul ei final. „O dată însă cu satisfacerea impulsului formativ prin încheierea operei, se iveşte o altă nevoie care nu exista mai înainte şi nici nu poate să se nască fără satisfacerea primei. Chiar şi o operă de artă numai aparent încheiată indică direcţii care o depăşesc şi devine fermentul unor noi forme artistice." *(K.W.* 115—116)

Opera de artă este numai „aparent" desăvîrşită; desăvîrşirea, adevărata perfecţiune artistică nici nu sînt posibile. Aceeaşi idee ridicată la nivel de principiu apare în studiul „Istoria artei pe căi noi" din 1950: „Pe cît este de cert că orice operă de artă aspiră la propria ei perfecţiune, determinată de caracterul specific al ansamblului în care opera este

integrată, dar şi de o anume „normă", în a-
cest sens fiind şi necesară, tot atît de sigur
este că o concepţie realistă asupra procesului
de creaţie nu va ignora totuşi că în acest uni-
vers „amestecat" perfecţiunea este un stadiu
de care te poţi apropia mai mult sau mai pu-
ţin, care însă nu va putea nicicînd să fie de-
plin atins. De aceea rămîne în fiecare operă,
inclusiv în cea aparent „desăvîrşită", un rezi-
duu nerezolvat, o tensiune permanentă, o con-
tradicţie secretă (o „antinomie"). Şi tocmai a-
ceastă contradicţie ascunsă, acţionînd adesea
asupra inconştientului, ar putea să fie prin-
cipiul dinamizant, „motorul" — şi anume mo-
torul specific, „interior" — al veşnicelor trans-
formări ale artei." *(K.W.* 13)
Pentru a identifica însă cum o operă nedesă-
vîrşită este *ca atare* nedesăvîrşită, devine ne-
cesară adoptarea unui unghi de vedere din
care această problemă apare ca fiind depă-
şită. Căci „în conştiinţa limitei stă pu-
tinţa de a se trece dincolo de ea", spunea

Hegel.[67] Unui privitor care, ca şi artistul însuşi,
trăieşte în acest univers „amestecat" şi nu are
posibilitatea de a-l părăsi, operele încheiate, per-
fecte, ar trebui să i se înfăţişeze ca fiind *cu ade-
vărat* desăvîrşite, de vreme ce el nu-şi poate
închipui că există un grad mai înalt de de-
săvîrşire şi perfecţiune, decît cel atins de ma-
rile opere artistice. Aprecierea *tuturor* opere-
lor (şi nu doar a celor de rang secundar sau
încă mai puţin reuşite) ca fiind doar *aparent*
desăvîrşite, şi aceasta pe temeiul că într-un
„univers amestecat" desăvîrşirea veritabilă
nici n-ar fi cu putinţă, are ca premisă ideea
că însuşi cel ce le judecă este în stare de a
transcende „universul amestecat" (dacă, altfel
spus, această frază se vrea într-adevăr o ju-
decată, deci ştiinţă, şi nu doar o afirmaţie în-
tîmplătoare).
Exact aceasta era cerinţa lui Sedlmayr, pe
care a formulat-o în chipul cel mai radical în

studiul „Istoria artei ca istorie a spiritului" din 1949. Aici moştenirea lui Max Dvorak trebuia îndrumată spre „adevărata ei împlinire". Această împlinire adevărată constă în faptul că istoria artei gîndită ca istorie a spiritului, ca „istorie a concepţiilor despre lume" va fi ridicată la rangul unei „istorii a artei ca istorie a religiilor." *(K.W.* 77) „ . . . Relativismul trebuie depăşit şi în domeniul spiritului. în felul acesta deviza „istoria artei ca istorie a spiritului" dobîndeşte un sens încă şi mai înalt şi mai adînc decît oricare din cele pînă acum dezvăluite. El va fi accesibil numai celui care crede în adevărul absolut, adevărul revelaţiei. Căci numai acesta cunoaşte deosebirea dintre spiritul adevărat şi cel fals, dintre spiritul care ucide şi cel care dă viaţă (chiar şi atunci cînd nu şi-ar aroga meritul de a-l putea recunoaşte în fiecare caz particular) ...

La acest nivel, cel mai înalt imaginabil, istoria artei ca istorie a spiritului se transformă în *istoria artei ca pneumatologie şi demo-*

265

nologie. Astfel, cele mai cuprinzătoare categorii ale meditaţiei asupra artei pa care ni le putem închipui, ne devin accesibile: artă a cerului, artă a pămîntului (cea cu tema omului-dumnezeu, înjosit şi transfigurat), arta iadului. Aşa că acest cel mai înalt nivel se dovedeşte în acelaşi timp şi cel mai fertil sub aspect ştiinţific." *(K.W.* 81/82)

Cerinţa privitoare la un unghi de vedere situat în afara istoriei, formulată atît de istoria stilurilor a lui Riegl (cu anumite restricţii şi a lui Wolfflin) cît şi de „ştiinţa transcendentală" de interpretare a simbolurilor propusă de Panofsky — şi încă *pe socoteala artei şi a artiştilor,* care astfel erau împinşi înapoi spre condiţionarea istorică — şi-a aflat în ştiinţa structurală a lui Sedlmayr ultima radicalizare, de nedepăşit. Definirea raportului dintre spiritul uman şi divinitate *(K.W.* 77)

şi de aici disjuncţia spiritelor în adevărate şi false este presupusă a fi posibilă privită din acest punct situat în absolut: ştiinţa istoriei recunoaşte în istorie o „parţială judecată clin urmă." *(K.W.* 86)

în 1948 a apărut lucrarea lui Sedlmayr „Pierderea măsurii"; iar în 1950 studiul „Arta în epoca ateismului". Este important să observăm că Sedlmayr şi-a ancorat judecata *concomitent* în certitudinile credinţei şi în metoda „obiectivă", singura eu adevărat ştiinţifică, în felul acesta trebuia, pe de o parte, metoda să devină inatacabilă sub aspect ştiinţific, iar pe de altă parte, să se garanteze valabilitatea ştiinţifică a judecăţii, obligativitatea ei, dincolo de orice fel de probleme legate de credinţă.

Un înţeles mai profund capătă formula „pierderea măsurii" abia „o dată cu trecerea pe

alt plan al reflexiei, acolo unde nu n-ai este vorba de artă în sine, ci de ceea ce ea revelează cu privire la destinul omului în zilele noastre. La acest punct formula afirmă că toate evenimentele devenite vizibile pe planul istoriei de artă pot fi înţelese mai în adîncime şi apar mai coerent legate între ele, dacă sînt privite ca o consecinţă a faptului că omul a pierdut adevăratul miez al existenţei: pe Dumnezeu. Cine afirmă aceasta, a adoptat desigur un punct de vedere absolut."[68]

Numai din acest punct de vedere absolut este posibilă o istorie a artei ca pneumatologie şi demonologie, iar punctul de vedere absolut devine accesibil numai pentru cel care „crede în adevărul absolut, în adevărul revelaţiei." *(K.W.* 81)

în acelaşi timp însă acest nivel foarte înalt se dovedeşte a fi şi cel „mai fertil sub aspect ştiinţific." *(K. W.* 82), iar verdictul „pierderea măsurii" este concomitent garantat de metoda obiectiv valabilă. întrebarea „ce configuraţie are arta şi ce configuraţie *trebuie*

să aibă în epoca ateismului" este o problemă „care se cuvine tratată cu toată obiectivitatea posibilă şi care poate fi soluţionată ca o problemă empirică a istoriei concrete a artei ca istorie a spiritului, şi fără a recurge la teologie, în aşa fel încît rezultatele ei să poată fi verificate la rece şi cel puţin premisele ei să fie acceptate şi de un ateist."[69] Dubla temelie, primejdioasă, a motivaţiilor cunoaşterii la Sedlmayr trebuie desluşită mai cu atenţie. Noi ne oprim la ceea ce suportă un examen ştiinţific şi tăgăduim în modul cel mai hotărît faptul că un creştin credincios ar trebui să ţină seamă de judecata lui Sedlmayr.

Metoda prin intermediul căreia arta plastică a secolelor XIX şi XX, privită ca simptom şi simbol al epocii, prevesteşte „Pierderea măsurii", este analiza structurală. întrebarea referitoare la „cauzele" stării de deteriorare vi-

zează „structura" situaţiei de ansamblu, a „maladiei" şi „desfăşurării ei interne". Răspunsul la această întrebare implică — „ca pretutindeni unde, cercetată fiind o structură, indiferent că este vorba de o operă de artă, o personalitate, o epocă — «obţinerea a cît mai multe aspecte periferice inteligibile, deduse dintr-un nucleu cît mai concentrat cu putinţă». (M. Wertheimer)... în cazul concret dat preocuparea stă în a lua cunoştinţă de felul cum fenomenele cele mai izbitoare ale deteriorării relevate pînă acum — dezumanizare, lipsă de organizare, haotizare — sînt legate şi dependente unele de altele, precum şi de celelalte fenomene."

Cercetarea fenomenului primar al deteriorării se opreşte la „năzuinţa omului către autonomie". „Sîmburele cel mai ascuns al maladiei se află în deteriorarea raporturilor cu divinitatea."[70] întoarcerea analizei structurale la „nucleul central" ajunge astfel nemijlocit la acelaşi rezultat, evident şi pentru „optica absolută", pentru cel ce crede în adevărul ab-

solut.
Conform metodicii analizei structurale, diversitatea lucrurilor, aspectele periferice pot fi deduse direct dintr-un nucleu central. Aşa cum opera de artă poate fi recreată pornindu-se de la înţelegerea miezului ei originar, tot astfel este posibil ca esenţa şi desfăşurarea evenimentelor unei epoci, să poată fi, ca să spunem aşa „provocate" „din purele premise (sau, dacă vreţi, axiome) istorice."[71] „Faptul că fenomenul primar a fost identificat cu exactitate se confirmă tocmai prin aceea că din el se pot deduce, ba chiar provoca acele fenomene parţiale a căror existenţă faptică nu putea fi iniţial, decît constatată şi trebuia deci preluată."[72]
Analiza structurală în a doua ei treaptă, şi anume analiza „caracterului vizual-intuitiv", a fost cea folosită pentru studiul structurii unor epoci. Acestea deoarece analiza structurii unei

epoci înainta, ca şi studiul caracterului vizual-intuitiv, spre zona inconştientului. Explicaţia metodei, în „Pierderea măsurii", suna astfel: „Se ajunge la „zona inconştientului", deoarece sensul propriu-zis al unor astfel de forme nu este cunoscut de creatorii lor. Iar dacă le ceri lămuriri cu privire la acest sens, pretextează adesea cu totul alte motivaţii, evident insuficiente, pentru justificarea caracterului respectivelor forme." „Este necesară o metodă care să fie în stare a deosebi autenticul de neautentic, de a pătrunde dincolo de măşti. La fel ca şi în analiza psihologică, metoda aceasta nu poate porni de la idealurile şi elementele conştiente ale artei unei anume epoci, ci de la acea zonă inconştientă a „receptivităţii şi posesiunii demoniace", unde sufletul epocii nu-şi pune mască."[73]
Nu întîmplător în cartea „Pierderea măsurii" arta era privită ca un „simbol" al epocii. „Simbolistica obscură a sufletului" trebuia acum din nou demascată şi încă în istorie![74]

în mod similar se exprima Sedlmayr şi în „Revoluţia artei moderne": „Pentru cunoaşterea fenomenelor primare este indiferent dacă şi în ce măsură tendinţele lor au ajuns la nivelul conştiinţei creatorilor. Ideologiile „artei moderne" sînt neimportante pentru acest proces — care decurge conform logicii lui interne —; important este numai ca artiştii, pe cale conştientă sau inconştientă, să creeze ca şi cum spiritul universului i-ar fi inspirat să creeze conform axiomei."[75] Şi totuşi Sedlmayr este în stare să deducă, să producă esenţa şi desfăşurarea unei epoci din axiomă! Exegetul se identifică, iată, cu spiritul universului!

Analiza structurală a operei individuale, care pornea de la „miezul şi fundamentul ei vital", de la caracterul vizual-intuitiv — chiar dacă artistul nu este conştient de el — are întotdeauna drept criteriu al afirmaţiilor opera ca dat vizual. O epocă nu este însă un dat vizual de acest fel, oricît de insistent ar invoca teo-

ria de artă unitatea şi totalitatea ei. Procedeul de a se furişa sub nivelul de conştiinţă al epocii analizate — care ar putea reprezenta un corectiv esenţial al interpretării — cu scopul de a atinge zona inconştientului, duce în mod inevitabil la afirmaţii arbitrare.

Nu vom lua aici din nou atitudine faţă de conţinutul „Pierderii măsurii".[76] Dar nici nu vom considera, aşa cum credea Sedlmayr, că teoria lui poate fi combătută doar printr-una „care să fie în stare de a furniza explicaţii pentru cel puţin tot atîtea „fenomene speciale" esenţiale ca şi teoria combătută"[77]; în definitiv însăşi metoda aceasta a deducţiei „periferi-cului" dintr-un „punct central" este o cale greşită.

Adevăratul răspuns la „Pierderea măsurii" îl dă cartea lui Kurt Badt despre „Arta lui Cezanne". Operele lui Cezanne fac vizibile intenţiile şi capacităţile artei plastice din secolul XIX. Pentru Sedlmayr arta lui Cezanne

reprezenta totuşi „un stadiu al extremei lipse de participare a spiritului şi sufletului la experienţele ochiului, pregătind „izbucnirea ieşirii din uman"; de aceea Sedlmayr a putut să o analizeze sub titlul „Haosul dezlănţuit" .. ,[78]

Aici vom face doar următoarea observaţie la sus-numita metodă. „Diviziunea artelor", „năzuinţa lor spre autonomie"[79] sînt socotite a fi cele mai importante fenomene primare ale epocii „omului autonom". Doar în ele stă mărturia artistic-istoriografică a năzuinţei umane spre autonomia de la care ar veni toate relele. Ca şi în cercetările cu privire la Borromini şi Bruegel, Sedlmayr întâlneşte, în obiectul analizat de el, negaţia propriei sale teorii. Metoda de cercetare este structurală şi axată pe totalităţi, obiectul de cercetare însă „divizat". Totuşi între analiza lui Sedlmayr operată asupra lui Borromini şi „Pierderea măsurii"

270

există o deosebire fundamentală. în cartea despre Borromini (1930, 1939), conştiinţa totalităţii era atribuită contemporaneităţii, iar spiritul diviziunii, atomist, era considerat a fi un spirit al trecutului, al imaginii carteziene despre lume, de care era legat şi Borromini. Prezentul se pregătea să învingă acest spirit. După cum s-a mai arătat, Sedlmayr făcea o comparaţie între arhitectura lui Borromini şi chimie. „Amîndouă puneau premisele unei concepţii asupra structurii atomistice „elementare" a corpurilor — într-un loc a celor chimice, într-altul a celor arhitectonice... Această concepţie face apoi posibilă divizarea unor corpuri, care pînă atunci treceau drept ireductibile, în părţile lor componente, care la rîndul lor sînt indivizibile, sînt atomi. .. Idealul lor este să poată dezmembra orice „univers". . . însuşirea astfel desemnată este indicele principal al universului „cartezian" cu toate variantele lui cunoscute. Nu trebuie să mă opresc în detaliu asupra acestor lucruri, deoarece în ultima vreme tocmai aver-

siunea faţă de această imagine a universului (si a urmărilor ei pentru viaţa umană) a dus la o înţelegere adîncită a trăsăturilor ei constitutive."[80]

în numele noii conştiinţe a totalităţii, în referinţa la direcţia psihologică pe atunci cea mai înaintată — psihologia gestaltistă şi a totalităţilor — a luat Sedlmayr, la început, atitudine împotriva istoriei stilurilor şi a caracterului ei „aditiv". în 1926, pentru Sedlmayr, planul lui Le Corbusier pentru o metropolă modernă ideală a reprezentat o totalitate ale cărei părţi componente erau determinate de principiile ei de structurare.[81] în 1948 tocmai prezentul, „modernitatea" sînt „divizate." Din nou Sedlmayr se consideră avocatul spiritului „totalităţii" — plasat acum ca dată în perioada anterioară lui 1760 — şi pe care dorea să-l salveze pentru decăzuta lume a prezentului.

271

Intre aceste două concepţii diametral opuse se afla una intermediară, care lua cunoştinţă de cele două forme ale aceluiaşi prezent, aflate în plin conflict una cu cealaltă. Sedlmayr a încercat în „Pierderea măsurii" să adopte un punct de vedere absolut, un punct de vedere „oarecum atemporal".[82] Un astfel de punct de vedere n-ar mai fi accesibil criticii ştiinţifice. De aceea şi este permis şi necesar, spre a putea efectua o analiză critică a judecăţii emise în „Pierderea măsurii" să trecem dincolo de domeniul ştiinţei.

în studiul „Sfera ca edificiu sau desprinderea de pămînt" din 1939/40 Sedlmayr a dezvoltat una din ideile de bază ale viitoarei sale cărţi „Pierderea măsurii", şi anume în interpretarea casei sferice a lui Ledoux. în 1939 pentru Sedlmayr clădirea sferică era „simptomul unei crize adînci a artei de a construi, pentru a cărei depăşire victorioasă se duce şi astăzi incă o luptă înverşunată." Sedlmayr distingea două faze ale arhitecturii „revoluţiona-

re": arhitectura revoluţiei burgheze din Franţa şi arhitectura anilor '20 ai secolului nostru. El a făcut o comparaţie între cele două: „Casa paznicului de cîmp (de Ledoux) este complet neadecvată ambianţei ei; arată ca şi cum ar fi căzut acolo de pe o altă planetă . . . Exact la fel stau lucrurile şi în a doua fază: vila lui Le Corbusier din Passy. . . se află pe pajiştea unui parc, arătînd ca un avion aterizat şi proptit pe bîrne. Ambele cazuri dezvăluie o tendinţă, în general caracteristică pentru gîndirea artistică abstractă, spre selectarea sferelor „pure", desprinse de uman."

în 1926 Sedlmayr remarca „tendinţa spre constructe pure" la acelaşi Le Corbusier: „Este evidentă o tendinţă accentuată de a disjunge precis diferitele „moduri de a fi", o tendinţă, care nu poate fi combătută prin teze teoretic-abstracte. Ea apare şi în alte domenii (mă gîndesc, de pildă, la disjuncţia unor moduri ete-

rogene ale ştiinţei de a vedea realitatea: logică, psihologie, teoria cunoaşterii, teoria ştiinţei etc). în 1926, aderînd încă la aceste idei, Sedlmayr continua: „Ceva similar se poate afirma şi despre tendinţa spre imponderabil în înfăţişarea obiectelor, care poate fi observată şi la constructele tehnice." Iar despre planurile ideale ale lui Le Corbusier spunea în 1926: „Tocmai în consecvenţa cu care oraşul este conceput ca un „instrument de lucru"... se află poate, în chipul cel mai acut, superioritatea proiectelor lui Le Corbusier."[33]

în 1926 creaţiile lui Le Corbusier aveau în ochii lui Sedlmayr, aşa cum spuneam, însemnele „totalităţii". în 1939 Sedlmayr formula însă exact contrariul: „Asocierea unor forme geometrice de bază în structuri arhitectonice superioare, nu se realizează pe sistemul legăturii, al contopirii. . . Principiul asocierii este cel al combinării, al compoziţiei. . . . Acest gen de principii ale „compunerii" erau predate în şcolile superioare sovietice pentru studiul noii arhitecturii. — Hubert Schrade mi-a atras a-

tenţia că în „noua arhitectură" — de ex. în teoria lui W. Gropius — „combinaţia elementelor" reprezintă o compensaţie raţionalistă a fanteziei." Clădirea sferică reînvie şi ea la „futuriştii ruşi ai arhitecturii". Sedlmayr scria: „Arhitectul şi scriitorul sovietic El Lissitzky explica, în 1929, rostul clădirii sferice: „una din ideile noastre de viitor este victoria asupra temeliei (!), a dependenţei de pămînt (!) . . ." Şi tot Sedlmayr trăgea următoarele concluzii: „De la Ledoux încoace arta de a construi s-a îmbogăţit şi ea cu un nou material... un nou material de ordin spiritual: o sumă de reprezentări care acum sînt înfăţişate, se impun, pătrund în imaginaţie în mod conştient sau inconştient şi se vor afla acolo atîta vreme cît va dăinui, undeva, starea de spirit care le-a provocat. — De aici privind lucrurile, aşa-numitul „clasicism" de după 1800 precum şi mişcarea neoclasică de astăzi vor putea fi înţelese mai în

adîncime. Sub mişcarea astfel denumită se ascunde o puternică tendinţă împotriva arhitecturii abstracte ... Este încercarea de a birui arhitectura abstractă, prin reafirmarea rolului tectonicului, al pământului, al ponderii materialului, al pietrei; de a birui aspectul inuman inerent construcţiei abstracte, prin rechemarea „orînduirilor" care recunosc pămîntul ca bază şi omul ca măsură a lucrurilor (.. .) Clădirea sferică dezvăluie nu numai situaţia arhitecturii, ci este semnalul unei situaţii mai generalizate a „dezrădăcinării", observabilă în cele mai diferite domenii ale vieţii şi creaţiei. .. .[u84]
Sedlmayr însuşi învăţa pe alţii cum o operă poate fi înţeleasă „genetic". Studiul din 1939/40 o demonstrează: „Pierderea măsurii" a fost la origine „o desprindere de pămînt". Punctul de vedere „oarecum anistoric" cerut de Sedlmayr îşi dezvăluie aici tocmai fundamentul lui în cel mai înalt grad istoric, legat de timp, ideologic. Elementul comun al acestor trei concepţii este atitudinea pozitivă faţă de conceptul *„totalită-*

ţii". De ordin secundar este elementul prin care se exemplifică acest concept: prin procesul percepţiei şi al cunoaşterii („vizualitate structurată"), prin legătura „organică" cu pămîntul, prin „omul integral" plasat într-un „punct central". Transpusă pe plan social, categoria „totalităţii" va avea ca rezultat un antiindividualism îngust. Idealul va fi comunitatea arhaică.

Max Wertheimer, unul din întemeitorii fazei a doua a teoriei gestaliste, scria în dizertaţia lui „Despre teoria gestaltistă": „Dacă mai mulţi oameni se află la un loc — de pildă în cadrul unei activităţi — atunci comportamentul cel mai nefiresc, comportament care iese la iveală abia mai tîrziu sau în situaţii patologice, este cel ce seamănă cu un conglomerat de euri; dimpotrivă, în condiţii normale oamenii

aceştia foarte diverşi muncesc împreună, fiecare funcţionînd cu un anume rost, *ca parte* a unui întreg. Gîndiţi-vă la munca în comun a unor indivizi din insulele mărilor de sud, gîndiţi-vă la copii care se joacă împreună. Îndeobşte acţionează situaţii cu totul speciale pentru ca un om să se transforme într-un eu opus celorlalţi. . .".[s5]

într-o comunitate cu caracter de „totalitate" este nevoie de o căpetenie, de un conducător. „In acest fel, drumul nostru merge de la persoană la popor şi de aici iarăşi spre persoană, dar spre persoana — model, care unifică, armonizează întregul —, spre erou, spre ideea însăşi a conducerii." (Ferdinand Weinhandl)[86]

Faptul că Sedlmayr a apreciat în general negativ autonomia se baza pe însăşi metoda lui. Consecinţa social-teoretică a teoriei gestaltiste stă în deplină ^contradicţie cu îndemnul lui Kant: „Sapere aude! Ai curajul de a te folosi de *propria ta* minte."[37] Acest aspect este important pentru a aprecia just verdictul „Pierderii măsurii".

Concepţia despre istorie a lui Sedlmayr ajungea pe aceste căi la contradicţii ireductibile.

După Sedlmayr artistul nu poate face altceva
decît să lase opera de artă să se nască şi să
crească de la sine, oedînd în faţa presiunilor
caracterului ei vizual, care i se împotriveşte ca
realitate obiectivă, şi acceptînd dezvoltarea o-
perei. La acest punct Sedlmayr a rămas pe
deplin ancorat în lumea „voinţei de artă" a
lui Riegl, definită de acesta ca „impuls estetic".
Riegl a ţinut seamă de determinismul rezultat
de aici pentru istoriografia de artă, renunţînd
cu consecvenţă la orice judecată de valoare.
Pentru Riegl nu existau stiluri decadente. în
contrast cu el, Sedlmayr a rostit cele mai aspre
judecăţi de valoare, nu numai cu privire la
opere de artă, ci şi la epoci întregi.
De mai multe ori Sedlmayr a vorbit în „Pier-
derea măsurii" despre decizii, dar cum sînt

posibile decizii, atunci cînd procesul constatat
de Sedlmayr ţine el însuşi de „coerenţa inte-
rioară necesară", cînd artiştii „în mod conştient
sau inconştient lucrează în aşa fel ca şi cum
un duh al universului i-ar fi inspirat", să „cre-
eze conform unei axiome"[88] — recunoscută de
Sedlmayr?
Procesul istoric, conform concepţiei uniline-
are a lui Sedlmayr asupra istoriei, duce într-
adevăr, în mod *irevocabil* la „Pierderea mă-
surii", în cele patru perioade ale artei oc-
cidentale se merge de la divinitatea stăpînitoare
(perioada preromanică şi cea romanică), la
Dumnezeul-om (perioada gotică) şi la omul di-
vin („Renaşterea şi Barocul").[89] Ce ar mai pu-
tea urma, în prelungirea acestei coborîri trep-
tate, altceva decît a patra perioadă a omului au-
tonom? în acelaşi timp însă, autodeterminarea,
libertatea persoanei apar, conform acestei con-
cepţii a „totalităţii" asupra unui proces supra-
individual şi cu legitate proprie, ca o pură în-
chipuire! Căci ce poate face un individ singur
împotriva acestui curs al istoriei „intrinsec
necesar"? O dată cu autodeterminarea persoa-
nei dispare însă şi orice răspundere! Pe lîngă

acestea descompunerea, diviziunea încep încă din faza finală a perioadei a treia, rococo-ul.[90]

în ochii lui Sedlmayr îndreptaţi spre „totalităţi" abia dacă mai rămîne în picioare catedrala, căci încă „de la mijlocul secolului al XlII-lea apar acele rupturi care, ascunse un timp, revin mereu de atunci, şi în sfîrşit, începînd din secolul XIX şi prima jumătate a secolului XX — perioada rupturilor în general — fac din timpul universal un timp lipsit de consens."[91]

în „Pierderea măsurii" se spunea, sub titlul „Circumscrierea temei": „Postularea problemelor în lucrarea de faţă nu ţine de istoriografia *de artă,* căci ia în consideraţie mai mult primejdiile care pîndesc o epocă decît realizările ei. . . Sarcina unei istorii a artei în

secolele XIX şi XX ar fi însă tocmai de a releva realizările. . .."[92]

Opunîndu-se lui Haftmann, Sedlamyr constata: „el nu a înţeles că metoda mea, „metoda formelor critice", completează alte metode recunoscute ale istoriografiei de artă. Pur şi simplu el nu a luat cunoştinţă de faptul că eu vorbesc numai de primejdiile care pîndesc arta modernă, nu şi de realizările ei, — deşi în introducerea cărţii mele lucrul acesta este accentuat cu insistenţă."[93]

Pe de altă parte aceeaşi afirmaţie din „Pierderea măsurii", cum că nu se oferă acolo decît un „supliment" metodologic, poate fi adîncită prin semnificaţia ei cea mai importantă şi devine realizabilă numai la „nivelul cel mai înalt imaginabil" al istoriei artei, şi anume al istoriei artei ca pneumatologie şi demonologie, (comp. *K.W.* 81/82). Aici se pune premisa unui „criteriu valoric absolut."[94]

Cum ar putea oare o „istorie a artei ca istorie a artei" să ajungă vreodată la o altă judecată, avînd un conţinut similar de semnificaţii? Orice cunoaştere care ar suna altfel ar rămîne la suprafaţa lucrurilor. în fapt, Sedl-

mayr n-a prezentat niciodată „realizările" artei moderne. în scrierea sa „Revoluţia artei moderne" (1955) Sedlmayr nuanţa lucrurile în modul următor: Cartea „Pierderea măsurii" s-a ocupat în primul rînd de ceea ce arta ultimelor două secole a putut *dezvălui* despre destinul omului în acest interval de timp, şi numai în al doilea rînd de ceea ce *este* artă. Scrierea de faţă se ocupă de ceea ce *este* în esenţă această ' artă."[95] Postularea problemelor în această cercetare ţinea deci în mod special de istoriografia de artă. Totuşi concluziile la care se ajungea erau întocmai cele din „Pierderea măsurii."[96]

Faptul că afirmaţiile privitoare la arta secolelor XIX şi XX nu erau susceptibile de modificări şi că judecata emisă din optica „istoriei spiritului", în cartea „Pierderea măsurii",
277
nu a fost atenuată de devierea spre istoriografia de artă, o dovedesc şi studiile ulterioare de teoria artei ale lui Sedlmayr: concepţia lui despre artă s-a dezvoltat în general polemic împotriva artei moderne.

In „Imagine şi adevăr" (1953) Sedlmayr făcea deosebirea între imaginea urîtă, imaginea dialectică (sau paradoxală), imaginea ironică, imaginea diabolică. Aceste distincţii ar fi potrivite pentru a „demonstra spiritul cu totul special al epocii moderne ca fenomen istoric unic, fără analogii. Nicăieri şi niciodată n-a existat în istoria universală o asemenea abundenţă de imagini urîte şi paradoxale, ironice, diabolice şi comice." *(K.W.* I 39)

„Prezentul adevărat şi falsul prezent" (1955) sînt repartizate unul artei adevărate şi celălalt artei moderne. „Din punctul de vedere al cronologiei, caracterul acestei ere în care trăim şi care ne determină existenţa, poartă însemnul pierderii de mari proporţii a adevăratului prezent." Mai mult decît orice altă perioadă a istoriei, epoca noastră şi-ar fi pierdut, susţine Sedlmayr, „deschiderea spre timpul a-

devărului; prin aceasta şi este o epocă sui generis în istoria universală." *(K.W.* 153, 154)
în studiul „Analogia, istoria artei şi arta" (1955) Sedlmayr s-a ocupat din nou de caracterul arhaic al artei; s-a grăbit totuşi să adauge, „că în diferitele încercări ale artei moderne de a ajunge la structurile arhaicului, fie prin reactivarea unor forme arhaice, fie prin scoaterea la suprafaţă a unor conţinuturi arhaice din inconştient, se află o falsă satisfacere a unei nevoi evident puternice şi legitime, nevoie care astăzi nu poate fi în chip legitim satisfăcută decît de o artă *veritabilă,* arhaică în toate formele ei. . . ."[97]
„Ideea unei simbolistici critice" pe care Sedlmayr a dezvoltat-o în 1958, l-a îndemnat — şi cum putea fi altfel — spre următoarea opinie: „în interiorul unui univers „modern" ateu
278
ea (simbolistica) este nelegitimă şi admisă numai în sfera oniricului."[93]
IX
O polemică de acest fel stereotipă, monotonă, împotriva propriei epoci nu putea rămîne fără efect dăunător pentru o *teorie a artei* adecvată obiectului ei. (Interpretările model ale lui Sedlmayr privitoare la arta veche sînt şi ele influenţate de atitudinea implicit polemică împotriva celei moderne. Arta modernă este ateistă. Arta veche se justifică în primul rînd prin originea ei sacrală, pe care, chiar şi „secularizată" fiind, o conservă.[99])
Izvorul tuturor relelor stă, după Sedlmayr, în autonomia omului şi în pretinsul prisos de libertate care ar deriva, fundamental, din ea. Adoptînd o poziţie defensivă Sedlmayr încearcă să impună artistului cele mai severe constrîngeri.
Explicitînd „caracterul intuitiv-vizual" arătam că artistul nu poate face altceva decît să cedeze presiunii exercitate de acest caracter, care, el însuşi, este deja o „calitate intermodală", adică o asociere între senzorialitate şi spi-

ritualitate, opunîndu-se artistului cu forţa unei realităţi obiective. Artistul lasă caracterului vizual libertatea de a se modela de la sine şi astfel, operei de artă, răspunderea propriei ei dezvoltări.

în scrierile citate această concepţie a înregistrat variante corespunzătoare ontologismului tardiv al lui Sedlmayr. în „Analogia, istoria artei şi arta" se spune: „Esenţială pentru toate modalităţile stilistice şi varietăţile analogismului este convingerea că feluritele corespondenţe sînt *naturale,* stînd în însăşi firea lucrurilor şi de aceea există posibilitatea de a le dezvălui." Arta se bazează şi ea pe asemenea corespondenţe fireşti. Important aici este „ca ceea ce corespunde sau nu unor mijloace

279

imagistice în raport cu totalitatea şi semnificaţia intenţionalităţii ei, *să se bazeze pe însuşi lucrul în cauză,* şi anume pe analogii precis constatabile, care astfel pot fi sustrase arbitrariului unei potriviri oarecare, pe placul artistului." Astfel, nicăieri arta nu va ieşi din teritoriul corespondenţelor „naturale", din totdeauna existente. Dealtminteri „caracterul intuitiv-vizual" determină din nou el însuşi formarea analogiei, mijlocind „corespondenţele" Opera de artă devine o reproducere a ceea ce deja există. „Asemenea caractere întîlnim în viaţă la tot pasul, dar nu sînt atît de evidente. . . Numai în artă ele vor deveni temelia unor forme, constituindu-se în opere."[100] Dacă Sedlmayr ar avea dreptate, atunci arta ar fi cu totul de prisos.

în „Ideea unei simbolistici critice" Sedlmayr, îşi duce ideea mai departe. Acum el încearcă să despartă simbolismul eronat şi superficial de simbolismul veritabil şi de profunzime. „Simbolurile veritabile sînt cele ontice, izvorînd din şi bazîndu-se pe esenţa lucrurilor şi a fenomenelor. Analogia adevărată se bazează şi ea pe esenţa lucrurilor." Un exemplu: „Echivalarea analogică: roşu = foc = pasiune = re-

voluţie. . . este o analogie ontică, care nu a fost creată de oameni, ci este independentă de ei şi irevocabil întemeiată pe esenţa fenomenelor înseşi". Această trimitere analogică este identificabilă cu simbolistica ontică. „Ştiinţa care lămureşte această simbolistică ontică şi o motivează este ontologia realului. . ."[101] Arta însăşi izvorăşte din corespondenţele ontice, fireşti. De aici rezultă că singura concluzie posibilă a expunerilor lui Sedlmayr este că ontologia realului poate şi trebuie să furnizeze criteriul doveditor că artistul a găsit într-adevăr corespondenţele ontice şi nu a inventat potriveli arbitrare, pe propriul lui plac. Cum ar fi altfel posibil să se „constate" analogii, spre a măsura cu ajutorul lor deciziile arbitrare sau docilitatea ontică a artistului? împotriva aces-
280
tor afirmaţii se poate susţine că ontologia realului, tot atît de puţin ca şi oricare altă poziţie filosofică, nu se află cu nimic *mai aproape* de esenţa lucrurilor decît arta de mare valoare. Arta nu este de fel ilustrarea unor oarecari esenţe ontice cunoscute pe alte căi. Arta descoperă şi constată esenţialul, îl aduce la lumină prin proprie putere, şi nu are nevoie în acest scop de criterii venite din afară — pe care de-altfel nici nu le poate găsi.

Includerea cunoaşterii filosofice într-o interpretare ştiinţifică a artei trebuie să opereze strict instrumental, ca intenţie, şi nu să folosească această cunoaştere ca măsură şi criteriu de judecată. Arta nu este subordonată privilegiilor filosofiei. Mai curînd filosofia se vede îndrumată de artă în ceea ce priveşte evidenţele adevărului. Schelling afirma în acest sens: arta este „singurul Organon veşnic si adevărat, care este în acelaşi timp şi document filosofic". Căci „părerea pe care filosoful şi-o face despre natură pe cale artificială, artistul şi-o formează pe cale naturală, originară."[102] Iar Goethe spunea: „Frumosul este manifestarea unor legi secrete ale naturii, care fără

apariţia lui ar fi rămas în veci ascunse pentru noi."[103]

Sedlmayr a făcut apel la o opinie contrară, aceea a lui *Franz von Baader.* ™ Baader nu-i acordă artei nici un fel de autonomie. După părerea lui, poezia şi arta plastică sînt „copii ale revelaţiei divine spuse şi scrise. Artele frumoase şi poezia sînt astfel imitaţii de grad superior .. ." Epocile istorice ale artei i se înfăţişau lui Baader în chipul următor: „Pentru arta plastică perioada religioasă nu este cea în care se creează numai obiecte de artă religioasă, după cum nu este religioasă acea filosofie care discută, în chip nereligios şi fără credinţă, despre religie şi divinitate, ci acea perioadă în care artistul, conştient de nobila sa menire — chip al divinităţii, capabil de a se expri-

281

ma şi de a modela, tratează toate obiectele în spiritul religiei şi întocmai ca Orfeu le învăluie în lumina şi căldura sufletului său. A doua perioadă (ca primă treaptă a nereligiozităţii) este perioada imitaţiei servile a naturii, în care artistul coboară la nivelul unui simplu copist al naturii surdo-mute. A treia perioadă, în sfîrşit, este cea a egoismului şi a trufiei, în care artistul, părăsit de divinitate şi de natură, îşi închipuie că a devenit stăpînul amîndurora, în fapt însă nu este decît o fantomă sinistră care se furişează printre morminte şi relicvele religiei şi ale naturii."[105]

întreg bagajul de idei din „Pierderea măsurii" fusese anticipat de Baader,[106] iar textul citat mai sus i-a slujit cu consecvenţă lui Sedlmayr drept sprijin principal în discutarea raportului dintre imagine şi adevăr, (comp. *K.W.* I 36). Conform afirmaţiilor lui Baader, arta nu are de ales decît între următoarele alternative: ori să fie o copie a revelaţiei divine, a unei naturi elevate; ori să fie o copie, servilă, a unei naturi exterioare; ori să ia un caracter demoniac. Desigur că spiritul pătrunzător al lui Baader nu putea fi mulţumit nici în a-

ceastă problemă cu o formulă atît de simplistă. Dar cu *aceste* fraze se identifică concepţia despre artă a lui Sedlmayr. Exact în acelaşi sens afirmă şi el că: „Imaginea suprarealistă are un caracter evasi-sacramental, *per visibilia aci invisibilia, per lumina vera ad verum lumen.* Imaginea realistă este un clişeu al realităţii (un portret) „o poză" a vizibilului: de la *vera icon* pînă la „fotografie". Imaginea infrarealistă are structura haotică a unei imagini onirice sau a unei năluci.. ."[107]

Sedlmayr şi-a intitulat studiile despre teoria şi metoda istoriei artelor „Artă şi adevăr". Dar din punctul lui de vedere, orice adevăr al artei nu este decît un adevăr de împrumut!

X

Cu teoria de artă din perioada sa tîrzie de activitate, în care Sedlmayr lega opera de artă de „ordinea existenţială", de simbolurile „ontice, atemporale", de „normele esenţiale"[108], el ajunge în acută contradicţie cu propriul punct de plecare, semnalizat în studiul „Chintesenţa teoriei lui Riegl". Pe atunci, în 1929, Sedlmayr scria: „Se uită uşor cîte premise false au trebuit înlăturate, pentru a se putea ajunge la această poziţie a lui Riegl. înlăturată trebuia. . . mai ales ideea privind unitatea şi permanenţa naturii omeneşti şi a raţiunii umane. . . După Riegl, spiritul, în cursul evoluţiei, este supus unei modificări reale, unei modificări a însăşi constituţiei sale". înlăturată mai trebuia şi „concepţia că artistul ori imită, ori „stilizează" o natură care rămîne mereu egală cu ea însăşi." *(K. W.* 32)

Cum să se poată lega arta de o „ordine existenţială", dacă nici omul, nici natura nu-şi rămîn sieşi fideli, ci sînt supuşi unor adînci transformări?

In fapt pentru Riegl, ca şi pentru Sedlmayr, a fost valabilă încă de la început ideea că „modificările reale ale naturii omeneşti şi ale raţiunii umane" nu se referă şi la exeget.

Exegetul care analizează structuri cuprinde în
studiul lui toate transformările posibile ale
spiritului şi ale naturii. *El trebuie* să fie în
stare să le cuprindă, deoarece analiza structu-
rală se doreşte a fi „o analiză *care recreează".*
Sedlmayr face următoarea precizare[109]: „Felul
în care se încearcă înţelegerea unei opere de
artă individuale, poate să exprime un plus
sau un minus de „istoricitate" a atitudinii faţă
de artă. Apropierea de operă se poate face,
pînă la un punct, fie „dinspre" privitor, fie
dinspre creator. Prima cale este mai puţin is-
torică, în sensul cu totul naiv al cuvîntului;
ar fi vorba aici, ca să spunem aşa, de un mod
283
de a merge împotriva direcţiei cursului isto-
riei . . . Privitorul apare *mai tîrziu* decît ope-
ra .. . Dacă ni se îngăduie, de dragul unei în-
ţelegeri mai rapide, să îngroşăm mult lucru-
rile, se poate spune că pe teritoriul istoriei
stilurilor, prima atitudine a fost reprezentată
de Wolfflin, a doua de Riegl. Reputaţia lui
Wolfflin nu este păgubită cu nimic dacă se
constată că în această privinţă bine determi-
nată el gîndea mai puţin istoriceşte decît Riegl.
în faţa acestei alternative noi aderăm la
părerile lui Riegl. Intenţia noastră este să cer-
cetăm opera de artă *individuală,* recreînd-o
într-un mod asemănător celui cu care Riegl a
cercetat *stilul."*[110] (După Kaschnitz-Weinberg,
cu a cărui opinie Sedlmayr a fost de acord,
Riegl a fost adevăratul fondator al „analizei
structurale"). Sedlmayr considera, în conti-
nuare, că sarcina analizei structurale este „de
a lăsa forma concretă a operei de artă să re-
zulte pas cu pas, pînă la cel mai mic detaliu,
ca proces vizual, dintr-o concepţie de bază se-
sizată vizual-intuitiv (şi din concepţiile de or-
din secund şi terţ care i se adaugă ierarhic)".[111]
In acest scop este nevoie de „poziţia justă".
Poziţia „justă" este cea „originară". în ciuda
tuturor presupuselor transformări ale spiritu-
lui şi naturii umane, exegetul se poate trans-

pune în situaţii istorice din trecut, adecvîndu-şi, de fiecare dată, poziţia faţă de ele.

„A înţelege părţile prin întreg şi întregul prin părţile sale, este, în cazul unor opere de artă ale trecutului, o sarcină *istorică.* în mod normal noi sesizăm altfel de părţi şi un altfel de întreg, decît cel care a creat opera de artă". în mod normal privitorul este prizonier al concepţiilor vremii sale. De aceea este nevoie ca opera să fie înţeleasă şi din „optica creatorului ei". „Numai cel care a reuşit să reconstruiască, în propria-i conştiinţă „viziunea" istorică (sau „poziţia") din care a rezultat respectiva operă, va putea să deslușească alte părţi şi un cu totul alt întreg decît cele

284

aparente. Pentru el imaginea operei s-a transformat rămînînd totuşi una şi aceeaşi." „De pildă cine priveşte cu răbdare, şi în acest scop, fie şi numai unul singur din stîlpii de susţinere ai turnului bisericii St. Ştefan, treptat îi va desluşi tot mai bine structura. Elementul clin care aceşti stîlpi sînt construiţi este compus din cîteva mici baldachine. Principiul conform căruia ele se îmbină, este cu totul străin concepţiei noastre arhitecturale",[112] — dar exegetul a regăsit punctul de vedere originar al constructorului de atunci.

Este şansa exegetului aceea de a putea să pătrundă atît de adînc într-o anume viziune configurativă, încît să fie el însuşi în stare să producă ceva în acelaşi sens. în postfaţa la cartea sa despre Borromini, Sedlmayr afirma: „Seninul cel mai sigur al reuşitei de a pătrunde-în „spiritul" unui limbaj, mi se pare a fi capacitatea de a realiza în acel limbaj structuri noi pertinente. în acelaşi fel aş considera drept test de înţelegere reuşită a unei anume viziuni artistice configurative, faptul de a putea produce ceva în sensul aceleiaşi viziuni. îmi permit aici să menţionez că mi-a reuşit să „inventez" imagini borromineşti (forme mari), pe care ulterior le-am regăsit în dese-

nele lui Borromini."[113] Un astfel de lucru este posibil numai precedat de înţelegerea felului în care creaţiile lui Borromini au „luat într-adevăr naştere"[114] Dar, exegetul care recreează o viziune este în stare nu numai să producă în *sensul* artistului, ci chiar *mai bine* decît artistul însuşi, şi de aceea poate nu doar să *recreeze* operele acestuia, ci să le şi *judece:* „Fontana însuşi nu a fost în stare să sesizeze importanţa propriei sale gîndiri artistice şi a posibilităţilor ei de dezvoltare . . . Chiar şi imperfecţiunea unei opere poate fi înţeleasă cu ajutorul analizei structurii ei."[115]

Dacă Sedlmayr a fost capabil să refacă în acest fel adecvat, concepţia medievală şi cea barocă „originară", a fost la fel de capabil să

se transpună şi în spiritul artei moderne pe care o combătea. Un capitol al studiului: „Despre sub- şi suprarealism sau Breton şi Plotin" (1948) este intitulat „Despre apologia aşa-numitului suprarealism" şi începe cu fraza: „Apărarea suprarealismului poate fi preluată numai de cei care, „fără a se lăsa ei înşişi tentaţi de modul său de a cunoaşte „din interior lucrurile," i-au înţeles contorsionarea chinuită, ori de cei care au trecut ei înşişi prin suprarealism, dar l-au depăşit."[116] Despre arhitectura „puristă" se spune: „Nu ajunge faptul de a fi înţeles doar teoretic principiul generator al arhitecturii autonome. Pentru a-i înţelege pe deplin spiritul şi patosul, trebuie — cel puţin ca probă — să existe, odată ce a fost acceptat, apropierea lui interioară. Trebuie să devină posibilă transpunerea în starea de spirit a adepţilor lui."[117] Cerinţa ar suna în general aşa: a-ţi înţelege adversarul mai bine decît s-a înţeles el însuşi pe sine.[118]

Sedlmayr putea să readucă adecvat la suprafaţă „punctele de vedere" medievale, baroce, suprarealiste, puriste. în acest fel el împlinea idealul unui spirit universal, aşa cum îl schiţa *Friedrich Schlegel* cu următoarele cu-

vinte: „A te transpune, cu bună ştiinţă, cînd într-o sferă a existenţei, cînd într-alta, ca într-un alt univers, şi nu numai cu raţiunea şi cu imaginaţia, ci cu tot sufletul; a renunţa cînd la o latură, cînd la alta a propriei tale fiinţe şi a te restrînge cu totul în fiinţa altuia; a căuta şi a găsi cînd într-o individualitate, cînd într-alta totul şi propria-ţi unitate, uitînd intenţionat de toţi ceilalţi: acestea le poate realiza numai o minte care cuprinde în sine o multitudine de alte prezenţe spirituale şi un întreg sistem de înfăţişări umane, o minte în intimitatea căreia universul — cel ce, cum se spune, trebuie să germineze în fiece monadă — a crescut şi s-a maturizat." (Din „Fragmentele Atheneului", 1798). Iar în „Fragmentele critice" din 1797 citim: „Un om

pe deplin liber şi cultivat ar trebui, după placul inimii, să-şi poată acorda dispoziţia sufletească pe registrul filosofic sau filologic, critic sau poetic, istoric sau retoric, antic sau modern, cu bună ştiinţă, aşa cum şi-ar acorda un instrument, în orice moment, la orice intensitate."[1-19]

Universalitatea spiritului şi capacitatea de transpunere nu constituie singura legătură a lui Sedlmayr cu Friedrich Schlegel. Sedlmayr este probabil primul istoric de artă care a cerut pentru istoria ştiinţifică a artei dreptul la experiment. (Aici se cuvine, deci, să vedem o „formă critică" a istoriografiei de artă ştiinţifice).[120] In scrierea programatică „Contribuţii la o ştiinţă riguroasă a artei" Sedlmayr preciza: „Pentru a răzbi în îndeplinirea sarcinilor ei celor mai actuale — înainte de toate în cea de a clarifica funcţia şi relaţiile dintre aşa-numitele „părţi" ale unei imagini — al doilea mod de a concepe ştiinţa artei va folosi *experimentul mental,* aplicat pînă acum numai cu jenă, în mod conştient şi împăcat. Cu prudenţa corespunzătoare va atrage însă, neîndoios, si oripilantul experiment real." *(K.W.*

60)

Friedrich Schlegel scria: „O recenzie autentică ar trebui... să exprime rezultatul şi prezentarea unui experiment filologic... şi ale unei cercetări literare." în 1800, privind înapoi spre propria-i activitate critică, Fr. Schlegel spunea: „Ca şi pînă acum nu-mi voi refuza nici de acum înainte bucuria de a face experienţe cu operele artei poetice şi filosofice, pentru mine şi pentru ştiinţă."

în strălucitul său studiu, „Conceptul criticii de artă în romantismul german", Walter Benjamin îşi exprima în această problemă părerea: „Critica este în acelaşi timp un experiment cu opera de artă, cu ajutorul căruia reflexiunea asupra acesteia este scoasă la lumină, iar opera adusă la nivelul conştiinţei şi al cunoaşterii de sine . . . Subiectul reflexiunii

267

este în fond imaginea artistică în sine, iar experimentul nu constă în reflexiunea *asupra* unei singure opere . . ., ci în însăşi desfăşurarea reflexiunii, ceea ce, pentru un romantic, înseamnă desfăşurarea spiritului *prin intermediul* unei imagini". Critica „n-ar trebui să facă nimic altceva, decît să descopere singură construcţia ascunsă a operei, să împlinească intenţiile tăinuite. în sensul însăşi al operei.. . critica trebuie să meargă mai departe decît ea. Lucrurile sînt limpezi: pentru un romantic, critica este mai puţin judecarea unei opere cît o metodă a desăvîrşirii ei."[121] (Bineînţeles că este inclusă aici „recrearea" operei de artă, ca şi identitatea dintre artist şi critic, ambele cerinţe ale analizei structurale.)

A merge mai departe decît opera în sensul ei şi, în acest fel, a o desăvârşi, stă întocmai în intsnţia „vizualităţii structurate". Sedlmayr constată: „Este bine că prin „vizualitatea structurată" imaginea originară a fost înlocuită cu o alta . . . înlocuirea nu s-a făcut la întîmplare, ci cu un alt fenomen mai adecvat, mai bine structurat. Cu acestea afirmăm că modificarea

la care supunem fenomenele, atunci cînd le cercetăm clin punct de vedere ştiinţific, nu este străină de esenţa lor. Cînd spunem: a structura *mai bine,* înseamnă că am dus la desăvîrşire calităţi care germinau în respectivele fenomene şi că prin urmare nu am întreprins nimic împotriva naturii lor . . . în acest caz noi înţelegem imaginile artistice nu ca atare, ci modificate *în aşa fel încît să se afle oarecum apropiate de propriul lor ideal".*
Cu privire la caracterul dinamic al operei de artă se spune: „O imagine artistică nu ne oferă doar un conţinut, ci şi stadiul ei final, spre care, din lăuntrul ei, „tinde" imaginea, „idealul" ei, ca şi distanţa pînă la acest stadiu final spre care tinde. Constatarea „caracterului dinamic". . . este tot atît de direct realizabilă ca şi constatarea altor însuşiri diferite: că imaginea nu are stabilitate, că tinde

2S8

spre un stadiu „mai bun", că este „proastă"; acestea sînt „valori" pe care nu le desprindem ca o concluzie şi nici nu le presimţim doar afectiv, ci le percepem la fel de nemijlocit ca şi pe toate celelalte." „Contribuţii la o ştiinţă riguroasă a artei" *(K.W.* 50, 64)
Numai atunci cînd o operă este ea însăşi incompletă, imperfectă, poate fi dusă la desăvîrşire prin intermediul criticii, al analizei structurale. Iată părerea lui Friedrich Schlegel: „Acea critică poetică... va recrea reprezentările ..., va voi să reconfigureze ceea ce era deja configurat. . ., va întregi, întineri, va restructura opera". Iar Benjamin explicita: „Opera nu este finită: «numai ceea ce este nonfinit poate fi înţeles, ne poate duce mai departe. Finitul este făcut doar spre delectare. De vrem să înţelegem natura, trebuie să-i postulăm imperfecţiunea» (Schlegel). Ceea ce este valabil şi în privinţa operei de artă, dar nu ca ficţiune, ci ca deplin adevăr. Orice operă este. . . imperfectă în raport cu propria ei idee absolută."[122] Aceeaşi convingere o împărtă-

şeşte şi Sedlmayr: „Pe cît este de sigur că orice operă de artă aspiră la perfecţiunea ei, determinată de caracterul particular al întregului, dar şi de o anume „normă", în acest sens devenind şi necesară, tot atît de sigur o concepţie realistă asupra procesului de creaţie nu va ignora faptul că în această lume „amestecată" perfecţiunea este un stadiu, de care ne-am putea apropia mai mult sau mai puţin, dar la care niciodată nu vom putea ajunge definitiv. De aceea în fiecare operă de artă, chiar şi în cea aparent „perfectă", rămîne un rest neabsorbit, o tensiune nerezolvată, o contrazicere secretă (o „antinomie")." („Istoria artei pe căi noi", *K.W.* 13)

Pretenţia de a putea „desăvîrşi" opera de artă, a fost' ridicată în istoriografia ştiinţifică de artă numai de analiza structurală. Această pretenţie o desparte de analiza stilistică şi de in-

289

terpretarea simbolurilor, apropiind-o de critica de artă a romantismului timpuriu.[123] Şi ar putea oare autorul „Pierderii măsurii" să fie mai nimerit caracterizat decît prin aforismul lui Friedrich Schlegel: „istoricul este un profet întors cu faţa spre trecut?"[124]

Sedlmayr i-a acordat de multe ori ştiinţei despre structuri „calitatea de a stăpîni cele mai moderne metode ştiinţifice,"[125] — context în care termenului de „modern", invers decît în folosirea lui în legătură cu operele de artă, i se dădea un caracter pe deplin pozitiv. Sedlmayr are dreptate: el este cel mai modern dintre istoricii de artă, demonstrînd acea trăsătură a spiritului ştiinţific modern, care izvorăşte din felul radical de *a dispune* de obiectele ei de cercetare. Operele de artă şi istoria artei trebuie abordate în aşa fel încît să poată fi re-produse!

Modernitatea lui Sedlmayr apare în acordul dintre propria-i teorie a artei asupra interpretării şi critica de artă a tînărului Friedrich Schlegel, al cărui spirit modern a fost recent ca-

racterizat într-un studiu categoric îndreptat împotriva romantismului[126]. Mai radical decît orice altă teorie, programul interpretativ al lui Sedlmayr ridică la rang de principiu metodic derivarea operei de artă din „aspectul amorf"[127] al „caracterului vizual-intuitiv", care trebuie să fie, după Sedlmayr, „temelia" şi „miezul" operei de artă. Aici se dezvăluie aceeaşi insatisfacţie în legătură cu obiectul vizibil ca aceea legată de arta „nonfigurativă". Pentru Sedlmayr insatisfacţia în legătură cu obiectul vizibil ia aspectul unui mod de a intui complicate „duble structuri" şi încărcătura de „semnificaţii imagistice multiple" ale operelor.

Aceste trăsături moderne ale gîndirii lui Sedlmayr, adversarul cel mai înverşunat al spiritului modern, aduc o mărturie convingătoare

290

cu privire la imposibilitatea de a se ajunge direct la un punct de vedere situat „în afara timpului", „mai presus de istorie". Este evident că legătura cu spiritul epocii rămîne cu atît mai strînsă, cu cît acest spirit va fi combătut din ce în ce mai mult doar ca pură negaţie.

Vrednică de admiraţie este neînduplecarea cu care Sedlmayr pune problemele. El a readus în conştiinţa istoriografiei ştiinţifice de artă sarcinile ei de seamă şi a îmbogăţit-o cu vaste cunoştinţe de amănunt. Faptul însă că răspunsurile lui, în raport cu obiectele artei şi istoriei, nu sînt din principiu adecvate, trebuia dovedit printr-o examinare critică a fundamentului lor teoretic. Doar prin cea mai severă autoanaliză şi reflexie critică asupra posibilităţilor şi limitelor ei, istoriografia ştiinţifică de artă ar avea şansa de a dobîndi valabilitatea supraistorică a afirmaţiilor ei fundamentale. O astfel de valabilitate supraistorică se întemeiază pe ideea că istoriografia ştiinţifică de artă traduce frumuseţea şi adevărul operelor de artă în cuvînt.

In orizontul unor categorii ca „stil", „simbol", „structură", istoriografia ştiinţifică de artă îşi revendică această valabilitate dintr-un punct aflat în afara istoriei, care, de fiecare dată, trebuie susţinut *împotriva* rangului supraistoric al artei.

CONCLUZII ŞI PERSPECTIVE

Max Weber: „ŞTINŢA CA PROFESIUNE"[1]

I

Evoluţia conceptuală de la „stil" la „simbol" şi „structură" merge dincolo de fenomenalitate, spre o altă lume, care a părăsit forma senzorial perceptibilă a operei de artă, în favoarea acelor forţe invizibile ale istoriei, din care apoi, în sens invers, opera de artă poate fi „dedusă". Conceptele lui Wolfflin au fost preluate din lumea formelor vizibile ale operelor; Riegl a pornit invers: de la „fenomenele stilistice" la „principiile stilistice." I-au urmat „ştiinţa transcendentală" interpretă a simbolurilor, practicată de Panofsky şi „ştiinţa structurilor" a lui Sedlmayr. Conceptul de stil rămîne totuşi cel care determină orizontul de deschidere al conceptelor de „simbol" şi „structură" ale ştiinţei des-

„Este destinul epocii noastre, cu specificul ei predominant raţionalist şi intelectualizant: acela de a fi destrămat vraja lumii, fiindcă tocmai valorile ultime şi cele mai sublime s-au retras din viaţa publică, fie în împărăţia ascunsă de lume a vieţii mistice, fie în fraternitatea unor relaţii directe între indivizi. Nu este întîmiplăttor nici faptul că arta noastră cea mai valoroasă este intimă şi nu monumentală, şi nici faptul că astăzi, doar în cercuri foarte restrînse, de la om la om, la maximă surdinizare, mai pulsează acel „ceva" corespunzînd acelei profetice *pneuma* care, odinioară înflă-

căra marile comunităţi, făcîndu-le
solidare".
pre artă. De la conceptul de stil preiau celelalte calificarea istorică *şi în acelaşi timp* estetică,[2] precum şi plurivalenta conţinutului de semnificaţii: individual şi general, descriptiv şi normativ. Plurisemnificaţia, încă neclarificată, a acelor concepte în mai sus citatele sisteme de gîndire — şi în ciuda unor asigurări contrarii, iar la Wolfflin chiar şi în ciuda unor intenţii contrarii — reuşeşte în cele din urmă să înlăture tensiunea dintre conţinuturile de semnificaţii în favoarea *dominaţiei* unui *singur* strat de semnificaţie. *Istoria va domina arta, spiritul obiectiv pe cel individual, legea istorică normativă va domina varietatea inteligibilă prin descriere.*
Opera de artă ar fi obiectiv inteligibilă numai prin intermediul procesului în cursul căruia a luat naştere: „evoluţia raţională a formelor de reprezentare" la Wolfflin, „voinţa de artă" la Riegl, pe care Panofsky o interpreta ca fiind „semnificaţie". „Structura" lui Sedlmayr rezultă din „adoptarea atitudinii originare", prin urmare a atitudinii care a generat creaţia operei de artă.
Opera de artă se dezvoltă în istorie. Reversul unei astfel de istoricizări a artei este estetizarea, formalizarea istoriei.
In identificarea dintre judecata estetică şi cea istorică numitele sisteme de ştiinţa artei îl urmează pe Hegel. „Pentru Hegel orice judecată de ordin estetic este în acelaşi timp şi una istorică."[3] Cu aceste cuvinte însă este postulată concomitent *supra-ordonarea* determinării istorice faţă de cea estetică. La Hegel conştiinţa absolută situează arta în trecut. In acest fel se şi justifică existenţa ştiinţei despre artă.
Pentru noi, scrie Hegel, „arta este şi rămîne, pe latura scopului ei celui mai înalt... o realitate a trecutului. De aceea a şi pierdut pentru noi adevărul şi viaţa autentică şi este mai

curînd permutată în imaginaţia noastră, decît
o prezenţă necesar afirmată, ca altădată, în rea-
293
litate şi plasată acolo, ca odinioară, pe un pie-
destal înalt. Ceea ce operele de artă trezesc
acum în noi, este, pe lîngă plăcerea nemij-
locită, şi judecata noastră ... De aceea *ştiinţa*
artei reprezintă în vremea noastră, o necesi-
tate mult mai importantă decît în vremurile
în care arta în sine, ca artă, oferea satisfacţie
deplină. Arta ne invită la contemplare şi me-
ditaţie, dar nu cu scopul de a chema iarăşi
la rampă arta, ci pentru a cunoaşte, pe cale
ştiinţifică, ce anume este arta .. . Arta însă, ...
departe de a fi cea mai înaltă manifestare a
spiritului, abia cu ajutorul ştiinţei îşi primeşte
veritabila ei confirmare."[4]

Ştiinţa artei este *istorie* a artei. Ştiinţa isto-
riografiei de artă, întocmai ştiinţelor istorice
în general, intră în succesiunea ştiinţei abso-
lute a lui Hegel.[5] „Ţelul, cunoaşterea absolu-
tă, sau spiritul care se cunoaşte pe sine ca
spirit urmează calea amintirii spiritelor, aşa
cum sînt ele şi cum îşi desăvîrşesc organiza-
rea propriului imperiu. Conservarea lor pe la-
tura existenţei lor libere, care se înfăţişează
sub forma hazardului se face prin istorie; pe
latura organizării ei în curs de formare însă
se face prin ştiinţa cunoaşterii; amîndouă la
un loc — istoria înţeleasă — devin memorie
şi monument memorial, „calvarul" spiritului
absolut, realitate, adevărul şi certitudinea pu-
terii sale, fără de care ar rămîne singularul
lipsit de viaţă; doar din cupa acestei împă-
răţii a spiritelor se revarsă nesfîrşita lui pu-
tere."[6]

Ştiinţa istoriografiei de artă reprezintă „is-
toria înţeleasă." „înţeleasă" se înfăţişează is-
toria în legitatea, în coerenţa şi integralitatea
ei. Căci a fost înţeles principiul ei esenţial:
succesiune periodic repetată a schemelor op-
tice la Wolfflin, necesitate implacabilă a vo-
inţei de artă la Riegl, a cărei „semnificaţie"

Panofsky o concentrează într-un sistem absolut, proces de secularizare spre „pierderea
294
măsurii" la Sedlmayr. Această „istorie înţeleasă" înseamnă în mod necesar *determinism.*[7]

Istoricul este cel care înţelege istoria. **Prin** însuşi actul acesta al înţelegerii el poate dobîndi o perspectivă situată mai presus de istorie şi mai presus de toate operele de artă la un loc.

Istoria este cîmpul de acţiune al spiritului obiectiv. Istoricul care înţelege istoria trăieşte *in* spiritul obiectiv, devenind purtătorul lui de cuvînt. Situarea conceptului obiectiv de „stil" mai presus de cel individual, situarea semnificaţiilor obiective generale ale „simbolului" şi „structurii" mai presus de determinările individuale ale acestora, este o consecinţă a situării istoriei mai presus de artă. Sedlmayr face din istoria artei pneumatologie şi demonologie, istorie a mîntuirii şi istorie a răului.

într-una din cele mai recente contribuţii la conceptul de stil în sensul istoriografiei de artă — studiul lui Vladimir Weidle „Cu privire la conceptele de „stil" şi „limbaj" în sensul istoriografiei de artă"[8] se spun următoarele: „Stilul nu este un concept de însumare, slujind la subsumarea unor particularităţi formale, ci numele unei forţe spirituale reale, activă în istorie. Marile stiluri . . . sînt... de fiecare dată expresia artei însăşi. Ele sînt artă sub forma limbajului. Arta exprimă ceea ce fără artă ar fi inexprimabil, şi orice stil de ansamblu, în mersul dezvoltării lui, îşi comunică inexprimabilul într-un fel propriu lui. Comunică prin intermediul fiecărei opere de artă al cărei model predeterminat, a cărei entelehie este ... Fiecare din stilurile mari este o invizibilă operă de artă totală, cuprinzînd în sine toate operele care îi aparţin, dînd un sens şi celei mai modeste dintre ele . .. Forţa

stilului este o forţă considerabilă ... ea este atît
295
de mare încît condiţionează orice judecată exprimată în cadrul stilului respectiv". Stilul însuşi nu are prin urmare nevoie de nici o justificare.

In acest cerc de idei nu sîntem departe de ceea ce Nietzsche înţelegea prin conceptul de stil: „cel mai elevat sentiment al puterii şi certitudinii se exprimă prin ceea ce poartă amprentele *marelui stil.* Forţa care nu mai are nevoie de probe, care refuză cu dispreţ să placă, care răspunde cu greu, care nu suportă martori în preajmă; care trăieşte fără a fi conştientă de existenţa opoziţiei împotriva ei; care, fatalistă, se lasă în voia ei, o lege între legi: *acestea* sînt însemnele fireşti ale marelui stil."[9]

Şi Hans Jantzen proslăveşte forţa stilului obiectiv: „creaţia unui stil este o putere a spiritului, în raport cu tradiţia el se comportă oarecum „personal". Stilul „alege", din tradiţie, ia în stăpînire, ca material, ceea ce, conştient sau inconştient, convine *propriei* sale voinţe de stil... Dacă se pune problema caracterului pe care-l au cele mai autentice structuri stilistice ale artei occidentale, ţinînd seama de devenirea şi creşterea lor în timp, atunci „stilurile" trebuie numite entelehii, a căror capacitate productivă în înflorirea unei anumite forme stilistice poate avea nivele diferite . . ."[10]

Stilul obiectiv este prin urmare supraopera de artă, istorică, invizibilă, care le conţine în ea însăşi pe toate celelalte; stilul are el însuşi un caracter oarecum personal, are libertate de alegere, voinţă proprie şi ţeluri proprii.

Numai că stilul obiectiv este acel care, conform opiniei comune a tuturor mai sus citatelor teorii, tocmai că *nu* există în prezent. Stilul este irealul, de care noi n-am aflat încă nimic. Şi totuşi: exegetul cunoaşte stilul. Wolff-

lin aşază comparativ forma de vizualitate unitară a stilurilor din trecut înaintea prezen-
296
tului decăzut, Sedlmayr ridică totalitatea centrată, la rangul de măsură şi normă pentru o modernitate fărîmiţată, care a pierdut miezul lucrurilor. Istoria artei ca istorie a stilului obiectiv este o istorie „monumentală" în sensul lui Nietzsche. Ea spune: „Iată, măreţia este deja prezentă!"[11]

Trecutul însă nu era conştient de existenţa stilului. „Forţa lui era cu atît mai mare, cu cît nu se ştia nimic despre el" (Weidle).[12] Ştiinţa structurilor este de acord şi cu această idee. Şi ea înaintează în zona inconştientului. Ca forţă *spirituală,* ca *spirit* obiectiv, stilul obiectiv se realizează exclusiv prin ştiinţa istoricului care înţelege istoria. Sîntem îndrumaţi înapoi spre Hegel. Istoricul trăieşte prin ştiinţa absolută, spiritul istoriei ia conştiinţă de sine prin intermediul istoricului.

Scopul studiilor de faţă este ca, dezvăluind contradicţiile interne ale sistemelor de care s-a vorbit, să demonstreze inconsistenţa poziţiilor lor şi să le înlăture pretenţiile. Aceasta deoarece — şi aici se află deosebirea fundamentală faţă de universul spiritual al lui Hegel — nu în efortul şi răspunderea spiritului speculativ este ancorată cunoaşterea absolută, ci în contemplarea peisajului panoramic al istoriei se află calea care trebuie să ducă spre această ştiinţă!

împotriva unei situări în afara istoriei şi mai presus de orice operă de artă, situare care s-ar justifica numai prin presupusa înţelegere totală a istoriei, este necesar să se precizeze statutul istoriei şi al cognoscibilităţii ei ca o ştiinţă a experienţelor, acceptîndu-şi cu onestitate intelectuală această calitate, renunţînd prin urmare, la cunoaşterea absolută, la situarea mai presus de istorie.
297
„Evenimentele istorice se află în situaţia unei ciudate ambiguităţi, fiind în acelaşi timp

reale şi totuşi nu pe deplin reale. Ele aparţin trecutului, s-au întîmplat, ceea ce dovedeşte că ele nu mai sînt actuale şi nu mai ţin, în forma lor originară, de lumea noastră. Istoria stă sub puterea legii timpului. Ea este curgere, în perpetuă autodistrugere şi reînnoită creaţie. Nu este vreodată posibil ca în acest domeniu să se definească un statut fix al lucrurilor. Măsurată în raport cu idealul unei înţelegeri cuprinzătoare, în sensul literal al euvîntului, istoria se oferă permanent la un mod deficitar. O putem înţelege numai fragmentar, doar ca fragmente care ni s-au transmis din trecut. . . Istoria nu există ca totalitate.....şi nu este vorba aici de o insuficienţă metodologică, ci de una ontologică . .. Cunoaşterea istorică nu este supusă poruncilor unei intuiţii nemijlocite ... Ea este exclusiv reprezentare şi pe deplin exclusă de la şansa de a putea apela în vreun fel la prezenţa senzorială a obiectului ei. .. ." (Alfred Heufi)[13]

Legătura dintre cunoaştere şi obiectul cunoaşterii a fost desluşită cu claritate de Max Weber în ştiinţele istorice ale culturii. Cu ajutorul conceptului de „tip ideal" el a justificat faptul că realitatea istoric-culturală este în acelaşi timp imperfectă şi de o imprevizibilă plenitudine, că este „infinitate eterogenă."[14] Nimic nu i se părea lui Max Weber mai primejdios pentru cunoaşterea istorică decît „amestecul, provenit din prejudecăţi naturaliste, dintre teorie şi istorie, fie sub forma convingerii că anume structuri conceptuale au fixat în ele conţinutul „specific", „esenţa" realităţii istorice, fie că acele structuri au fost folosite ca un pat procustian în care istoria trebuia înghesuită, fie că „ideile" au fost privite chiar în ipostaza unor „forţe" efective ascunse, constituind o realitate „specifică", aflată dincolo de fugarele aparenţe, forţe active în istorie."[15]

Atât Riegl, cît şi Wolfflin şi Sedlmayr susţin că au înţeles „forţele" reale ale istoriei.[16]

Panofsky crede că, prin intermediul sistemului său transcedental-ştiinţific, al „conţinutului specific", poate lua în stăpînire istoria. Calitatea ideal-tipică a conceptelor istoriei artei nu a fost încă clar definită.[17]

Mai curînd se poate spune că prin ele se încearcă ceea ce Max Weber considera a fi un demers specific „istoricului modern, educat la şcoala relativităţii", care „pe de o parte doreşte să înţeleagă epoca despre care vorbeşte, „prin ea însăşi"; „pe de altă parte însă vrea s-o şi „judece"; care simte nevoia să-şi extragă criteriile de judecată din chiar „materialul istoriei", adică să lase „ideile" — în sensul de ideal — să se dezvolte din „idee" în sensul de „tip ideal". Iar elementul atractiv pe plan estetic al unui astfel de demers îl ispiteşte fără încetare să şteargă linia despărţitoare a celor două sensuri — o înjumătăţire care pe de o parte nu poate abandona judecata de valoare, dar pe de alta caută să îndepărteze răspunderea pentru acele judecăţi. Faţă de această situaţie apare ca o datorie elementară a autocontrolului ştiinţific şi ca unic imijloc de apărare împotriva tentaţiilor subtile . .. actul de a delimita net raportul logic comparativ al realităţii cu tipurile ideale ... de judecata de valoare asupra realităţii pornind de la criteriul idealului."[18]

Răspunderea pentru judecata de valoare o poartă numai istoricul! El nu este organ al spiritului obiectiv!

De aceea cunoaşterea lui este limitată şi supusă erorii şi mai subordonată condiţiilor istorice decît operele de artă, ale căror condiţionări ştiinţa istoriografiei de artă şi le-a propus ca ţel al cunoaşterii.

Dacă istoricul ia asupra persoanei sale răspunderea cunoaşterii, atunci cel mai important obiect al cunoaşterii va deveni persoana umană. „Pentru interpretările istorice persona-

litatea. . . este singurul aspect clar inteligibil care există" (Max Weber).[19]

Pentru ştiinţa istoriografiei de artă rezultă de aici necesitatea de a distinge precis stilul obiectiv de stilul personal. Această distincţie au efectuat-o cu hotărîre Julius von Schlosser[20] şi Kurt Badt. „Stil personal şi stil tradiţional (al unei epoci sau local) înseamnă, raportate la esenţa artei, fiecare din ele cu totul altceva". (Badt).'

Stilul obiectiv nu ajunge niciodată la starea propriei desăvîrşiri, ci păşeşte tot mereu spre sine însuşi, pînă cînd, în sfîrşit, a trecut pragul spre „ceva nou."[21]

încheiată, desăvîrşită poate fi numai opera de artă. Aici şi nicăieri în altă parte ne este oferită unitatea unui univers şi nu doar ca aspiraţie, ci ca împlinire, ca realizare în „aparenţă" estetică. Astfel că numai în opera de artă poate fi găsită unitatea în diversitate, pe care ştiinţa istoriografiei de artă o caută în stilul obiectiv.

Ceea ce însă această istoriografie de artă speră să surprindă în stilul înţeles ca „spirit obiectiv", acea *„pneuma"* care odinioară înflăcăra marile comunităţi făcîndu-le „solidare", nu *poate să fie păstrat ca atare cu ajutorul cunoaşterii ştiinţifice,* sub orizonturile ei va deveni o putere tiranică, reprezentată prin învelişuri conceptuale abstracte, găunoase.

Strădania istoriografiei de artă de a transforma viaţa ascunsă în obiect al ştiinţei şi astfel s-o „salveze" este condamnată la irealitate şi ineficientă.

Această viaţă se sustrage încătuşării prin metodele obiectivitătii!

Aici ***apar bariere de*** *netrecut în* ***faţa cunoaşterii*** *care obiectivează realitatea.*

300

Căci această viaţă însăşi s-a metamorfozat într-o „fraternitate a unor relaţii directe între indivizi".

în lumina ei aspiră şi opera de artă la un nou mod de a fi înţeleasă ca: „libertate şi autonomie a sensibilului."

Schiller a tradus în cuvinte acest nou mod de a înţelege: „Frumosul. . . priveşte toate lucrurile ca *scopuri în sine* şi nu permite în nici un fel ca un obiect să servească altuia drept instrument sau să-i fie supus. în universul estetic, orice fiinţă zămislită de natură este cetăţean liber, egal în drepturi cu cea mai nobilă dintre fiinţe, şi *nu poate fi constrînsă nici măcar în interesul totalităţii,* ci în orice *împrejurare, trebuie să-şi dea hotărît consimţămîntul."*[22]

Ştiinţa istoriografiei de artă ar trebui să-şi aducă contribuţia la această sarcină a educaţiei estetice în slujba libertăţii personale, responsabile. Privirea istoriografiei de artă trebuie să fie îndreptată spre „libertatea de ordin superior a fromosului", despre care vorbeşte Schiller.[23]

Istoriografia de artă poate avea un efect negativ dacă în locul acestei sarcini, ne înfăţişează fantoma unor imagini istorice deterministe, dîndu-se drept vestitoarea unui spirit obiectiv, căruia individul este silit să i se supună.

III

Obiecţiile împotriva teoriilor de artă evocate şi trimiterea la o altă teorie, mai adecvată operelor de artă şi istoriei acestora, vor fi pe scurt rezumate în încheiere.

Despre teoria istoriei

Teoriile menţionate încearcă să înţeleagă istoria ca *un întreg.* Acest întreg se prezintă ca evo-

301

luţie a voinţei de artă (Riegl), ceea ce pentru Panofsky echivalează cu „sensul imanent"; ca repetiţie a aceluiaşi ciclu al istoriei (Wolfflin) sau — din perspectiva istoriei religiilor — ca itinerar de la divinitatea stăpînitoare la omul-Dumnezeu şi de la omul „divin" la omul autonom (Sedlmayr).

Toate acestea ne arată că istoria este cercetată pentru a-i desluşi *legea* fundamentală. Căci istoria se poate înfăţişa ca totalitate numai atunci cînd ceea ce determină această totalitate este dezvăluit cunoaşterii noastre ca o

legitate a desfăşurării istorice pe ansamblul ei. Legea fundamentală trebuie să fie *una singură;* un mare număr de fenomene manifestînd în alăturarea lor o anume regularitate, poate contradictorie, şi care nu pot fi corelate cu o origine cauzală ultimă (de pildă o „Pierdere a măsurii") nu sînt suficiente pentru a înţelege istoria ca totalitate: numai şi numai o *singură* lege fundamentală poate face din istorie un întreg.

Recunoaşterea istoriei ca întreg necesită o privire *„din* afară" îndreptată asupra acestui întreg, devreme ce numai astfel întregul poate fi înţeles ca atare. Pămîntul apare ca un întreg, ca glob pămîntesc, numai privit din afară, din cosmos. De pe pămînt, privirea nu cuprinde decît infinitul orizontului. Pentru a cunoaşte istoria ca totalitate şi, prin aceasta, legea activă a istoriei, este prin urmare necesar ca istoricul care „cunoaşte" să poată adopta un punct de vedere aflat în afara istoriei şi a legităţii ei. Teoria istoriografiei de artă care avansează această idee o şi afirmă în mod expres, de pildă formula lui Sedlmayr: „Pierderea măsurii" „este sesizabilă numai judecată dintr-un unghi de vedere extratemporal."

Teoriile menţionate se situează astfel în succesiunea filosofiei hegeliene a istoriei.[24] „Istoria înţeleasă" devine accesibilă numai pen-

tru un spirit în stare să iasă din relativitatea istoriei: este spiritul cunoaşterii absolute. Şi invers: numai datorită „istoriei înţelese" cunoaşterea *este* cunoaştere absolută.

Filosofia hegeliană a istoriei este totuşi istorică în sensul că exprimă conştiinţa propriei situaţii istorice a lui Hegel. Filosofia lui asupra istoriei stă sub semnul împăcării, al împlinirii, al desăvîrşirii istoriei spiritului şi a istoriei universale.

*

Sub titlul „Sensul finalităţii istorice a ideii lui Hegel despre desăvîrşirea istoriei universale

şi a spiritului", Karl Lowith a descris această stare de lucruri în felul următor:[25] „Opera lui Hegel nu conţine numai o filosofie a istoriei şi o istorie a filosofiei, ci întregul său sistem este gîndit într-un mod atît de fundamental istoric, cum nu a putut fi întîlnit vreodată în istoria filosofiei pînă la el. . . Ţelul acestei construcţii a mişcării dialectice instalată din plin în istorie, este „cunoaşterea absolută" . . . Absolutul, sau spiritul, nu are numai o istorie exterioară lui, aşa cum un om este acoperit cu haine, ci în inferioritatea sa cea mai adîncă, este o existenţă manifestă sub forma unei mişcări a propriei evoluţii: o existenţă care este, numai fiindcă are şi o devenire. Ca spirit care în continuu se înstrăinează de sine, dar se şi rememorează pe sine, este prin el însuşi istoric, chiar dacă dialectica devenirii nu merge în linie dreaptă spre infinit, ci în cerc, în aşa fel încît sfîrşitul încheie începutul. Prin faptul că spiritul, pe acest itinerar al progresului îşi dobîndeşte în cele din urmă existenţa şi cunoaşterea *plenară* sau conştiinţa de sine. istoria spiritului se încheie. Hegel desăvîrşeşte istoria spiritului în sensul unui conţinut plenar, în care se concentrează unitar tot ceea ce trecutul a trăit şi a gîndit pînă atunci; o desăvîrşeşte însă şi în sensul unui sfîrşit al finalităţii istorice, în care istoria spiritului, în final, se înţelege pe sine. Şi fiindcă esenţa spi-

ritului înseamnă libertatea de a fi cu sine însuşi, o dată cu desăvîrşirea istoriei spiritului, va fi atinsă şi cea a libertăţii. Cu principiul libertăţii spiritului Hegel construieşte şi o istorie universală cu perspectiva unui final al împlinirii". „Motivul ultim al construcţiei hegeliene finalist istorice, stă în valorizarea absolută a creştinismului a cărui credinţă escatologică vedea în Hristos sfîrşitul şi împlinirea tuturor timpurilor. Totuşi pentru că Hegel face din aşteptarea creştină a sfîrşitului timpurilor o desfăşurare a evenimentelor din univers, iar

absolutul credinţei creştine îl transformă în raţiune a *istoriei,* este logic şi consecvent felul în care înţelege ultimul mare eveniment al istoriei universale şi al spiritului drept desăvîrşire a începutului. Istoria „înţelegerii", în fapt, se încheie o dată cu Hegel, întrucît el concepe întreaga istorie ca memorizare a ceea ce a fost „de atunci şi pînă acum", ca o împlinire a tuturor timpurilor".

O atare conştiinţă a împăcării şi împlinirii, a desăvîrşirii istoriei finalizate, a spiritului şi universului în prezent lipseşte cu totul mai sus numitelor teorii ale istoriografiei de artă. Orj ca la Panofsky, prezentul este înlăturat ori investit cu accente mai mult sau mai puţin negative ca la Riegl,[26] Wolfflin[27] şi, mai ales, la Sedlmayr.

Istoria nu se poate realiza într-o împlinire a prezentului — în acest fel rămîne şi mersul istoriei fără sens veritabil. Legitatea istoriei, pe care o descoperă teoriile istoriografiei de artă, nu este o normă a raţiunii ca la Hegel. Voinţa de artă a lui Riegl evoluează de la tactil la optic; Wolfflin desfăşoară de mai multe ori acest tip de evoluţie, „semnificaţia metaistorică" a lui Panofsky se orientează de asemeni după aceeaşi schemă, iar la Sedlmayr mersul istoriei duce la „pierderea măsurii". Aici

ele vine evidentă lipsa de semnificaţie a istoriei, în toată opacitatea ei, care se refuză înţelegerii. Filosofia hegeliană a istoriei, gîndită în acord cu un prezent împlinit, desăvîrşit, putea recunoaşte ca principiu al istoriei „progresul călăuzit de conştiinţa libertăţii". Teoria istoriografiei de artă, care aspiră într-o „eră sărăcăcioasă" să înţeleagă istoria ca totalitate se trezeşte în faţa unei legităţi a istoriei incomprehensibile, străină de raţiune şi libertate, într-o situaţie istorică în care prezentului i se refuza capacitatea de a împlini şi desăvîrşi universul şi spiritul, trebuie să se renunţe la cunoaşterea istoriei ca totalitate, la cunoaşterea

legităţii ei esenţiale. în această situaţie devine mental posibilă numai o teorie a istoriei ale cărei trăsături de bază au fost urmărite şi dezvoltate de Max Weber.

„Max Weber a recunoscut că orice cercetare este *singulară,* iar totalitatea inaccesibilă. Dacă aş fi în stare să cunosc în ansamblul lor lucrurile omeneşti, fie sub forma imuabilelor şi mereu identicelor legi generale ale naturii, fie sub forma ideii de totalitate, fie sub forma unui principiu univoc de evoluţie, atunci aş putea să şi deduc din ansamblu evenimentul particular. Eu însă iau cunoştinţă din unghiuri de vedere relative, de reguli şi legi care privesc doar unele aspecte ale realului, şi astfel cunosc numai totalităţi relative, niciodată totalitatea. Realitatea se individualizează în fiecare structură, şi este infinită, inepuizabilă; legile ei nu sînt adecvate pentru a deduce realul din ele. . . De aceea omul poate pătrunde realitatea numai prin ştiinţa experimentală, nu poate s-o deducă însă din altceva şi nici s-o înţeleagă ca întreg." „Realitatea este o nesfîrşită urzeală de sensuri şi nonsensuri. Pentru înţelegerea ei sînt necesare concepte elaborate **care, în** evoluţia lor consecventă, să fie folosite **numai** drept criterii ale înţelegerii realităţii; **spre** a se aprecia cît de mult corespunde ea acestor concepte. Weber le numeşte *tipuri*

305

ideale. Ele îi servesc ca instrument tehnic de cunoaştere în abordarea realului, dar nu reprezintă realul însuşi. . . Conceptele elaborate nu sînt scop al cunoaşterii, nu sînt legi ale mersului lucrurilor, ci mijloace de a clarifica cît mai bine cu putinţă particularităţile fiecărei situaţii umane în realitate. . . ." (Jaspers)[28]

Critica la adresa categoriilor teoretice de istoria artei: „stil", „simbol", „structură" se ridică împotriva ideii că ordonarea obţinută cu ajutorul acestor concepte, poate deveni legitate a istoriei, făcînd posibilă înţelegerea istoriei ca totalitate. Conceptele elaborate pentru teoria

istoriei trebuie înţelese în sensul de „concepte construite", tipuri ideale în accepţiunea mai sus indicată.[29]

Din renunţarea la ideea legităţii şi totalităţii istoriei, rezultă că va trebui elaborat un mare număr de astfel de concepte ideal tipice, spre a da satisfacţie infinitei varietăţi a realităţii istorice. Diversitatea ei nu va mai putea fi redusă la nici un fel de unitate care s-ar afla dincolo de ea.

In aceste condiţii cunoaşterea istorică dobîndeşte alt caracter. Ea va căuta să cuprindă varietatea prin mijloacele descrierii şi nu va mai putea fixa o lege obiectivă a istoriei în totalitatea ei, aşa cum teoriile menţionate postulau asemenea preocupări ca decisive: Riegl spera să găsească în „contemplarea universal-istorică a istoriei artelor o contribuţie la rezolvarea marii enigme a lumii... a cărei cucerire este în fond ţelul oricărei ştiinţe umane." Cunoaşterea legităţii istorice obiective, a legităţii care rămîne mai departe „eficientă, indiferent de transformări.. ." era -socotită de Wolfflin „ca fiind problema principală a unei istoriografii de artă ştiinţifice".

Varietatea istoriei înţeleasă după criteriile ideal tipice nu mai este în stare să ofere o astfel de „contribuţie la rezolvarea marii enigme a lumii". Explicaţia mai profundă a acestui

306

fapt este că din mersul istoriei nu poate fi extras vreun tîlc ultim şi esenţial.[30] De aceea stabilirea unei legităţi istorice nici nu mai este principala problemă a istoriei ştiinţifice de artă.

Istoria rămîne mută atunci cînd i se cere să răspundă la întrebarea privind sensul ei ultim. Care mai poate însă fi rostul istoriei ştiinţifice a artei, dacă ea nu mai este în stare să descopere în *istoria* artei un ultim sens esenţial?

Tocmai pentru că, în experienţa noastră istorică, istoria ca purtătoare a unor sensuri ul-

time, a amuţit, se pune problema de a cerceta *operele de artă* cu privire la sensul lor cel mai înalt, la adevărul lor. Cînd nu se întîmplă aşa, atunci istoria artei ca ştiinţă îşi pierde ea însăşi rostul, semnificaţia.

Despre interpretarea operei de artă

La acest punct critica trebuie să se concentreze asupra teoriei lui Sedlmayr, fiindcă celelalte teorii menţionate nu au elaborat metode de interpretare a operei de artă individuale.

Teza centrală a analizei structurale întemeiată de Sedlmayr este: interpretarea este reproducerea operei de artă. „A interpreta o operă de arhitectură sau de artă plastică . . . înseamnă, după opinia curentă, a explica ceva despre „opera de artă din faţa noastră" — care nu are nevoie să fie din nou creată; a lămuri aspecte încifrate, fie că este vorba de o semnificaţie ... o formă . .. sau orice altceva. Această părere este greşită. în fapt chiar ea reprezintă obstacolul care stă în calea unei legături mai vii a privitorilor cu arta şi în acelaşi timp în calea progresului intrinsec al ştiinţei noastre. într-adevăr, interpretarea operelor de artă plastică, ia fel ca şi cea a creaţiilor muzicale — căci arta este una *singură* — înseamnă o nouă creaţie a operei, o re-producere." *(K.W.* 88)

307

Această opinie a lui Sedlmayr este falsă. Ceea ce apare chiar în greşita echivalare susţinută de Sedlmayr între interpretările istoriografiei ştiinţifice de artă şi interpretarea muzicală. („în măsura în care un istoric de artă interpretează opere de artă din trecut, el este în acelaşi timp şi istoric şi artistul care re-produce opere ... Ca atare se află pe aceeaşi linie cu dirijorul (cu muzicienii-interpreţi în general) şi cu regizorul." *K.W.* 121) împotriva acestei afirmaţii este de reţinut că: interpretarea istoriografiei ştiinţifice de artă nu poate fi comparată cu interpretarea muzicianului şi a regizorului, ci se află mai curînd pe acelaşi plan cu interpretarea istoriografiei ştiinţifice a

literaturii şi cu muzicologia ştiinţifică.
Greşita concepţie a lui Sedlmayr asupra interpretării ca re-producere se bazează pe acea teorie respinsă a istoriei şi pe sursa ei în cunoaşterea absolută a lui Hegel. Punctului de vedere situat „oarecum în afara timpului" îi corespunde re-producerea operată cu ajutorul retrăirii după caz, a „atitudinii originale." (comp. *K.W.* 47)[31] Faptul că interpretul se poate transpune în situaţii diferenţiate istoriceşte, în „atitudinea originară", devine posibil numai fiindcă deţine în el, potenţial, toate felurile de atitudini: sub forma cunoaşterii absolute, care poate fi conservată în „amintirea spiritelor, aşa cum ele o au despre sine".
în realitate exegeza este explicaţie şi ca atare înţelegere post-factum şi nu re-creare. Explicaţia nu înseamnă re-producere; şi ea se afirmă cu atît mai puţin în acest sens, cu cît tinde să fie superfluă faţă de o operă care-şi este sieşi suficientă. „Ultimul, dar şi cel mai greu pas al oricărei explicaţii stă în actul de a dispărea, cu lămuririle ei cu tot, în faţa purei prezenţe a poeziei." (Heidegger)[32]
Interpretarea ca înţelegere post-factum, care caută să dea prioritate operei, ridică cele mai severe cerinţe de precizie şi claritate fenomenologică şi conceptuală. Numai aşa va putea
308
sluji în mod just operei de artă. Cerinţa unor observaţii exacte şi a unor concepte clare este aceeaşi cu cea ridicată de o riguroasă „ştiinţă a istoriografiei de artă." Ca şi aceasta, respinge ca inadecvate impresiile adăugate întîmplător şi limbajul confuz care încearcă adese a sa voaleze sărăcia conceptuală cu metafore „poetice".
Critica la adresa analizei structurale a fost necesară pentru că această metodă ridică pretenţia de a putea stabili de unde provine sursa de unitate ca atare a operei de artă, iar apoi, din acea sursă „centrală" să „deducă" marginalul: esenţialul în acest demers fiind ca: dintr-o concepţie de bază percepută vizual (şi din

concepţiile de rangul doi şi altele ierarhic adăugate) să se coboare printr-un proces vizual, la producerea formei concrete a operei, pas cu pas pînă în cele mai mici amănunte."[33]

O teorie asupra artei, conştientă de caracterul discursiv ai temporalităţii spiritului Liman, ştie că fixarea unui punct central al totalităţii din care să poată fi deduse fenomenele periferice, nu este cu putinţă.

Interpretarea ca explicaţie este o înţelegere post-factum a corelaţiilor artistice. Ea va fi formulată în prezentarea conexiunii logic structurate dintre fenomene artistice clare din punct de vedere conceptual şi înţelese fenomenologic just.[34]

Opera de artă nu poate fi re-produsă prin interpretarea istoriografică ştiinţifică a artei, fiindcă opera se află mai presus de spiritul ştiinţific.

Artă şi adevăr

Opera de artă este unică în timp şi spaţiu. „Ea este unică nu numai ca individualitate, ca unitate minimă, indivizibilă, ci şi în mod esenţial neînlocuibilă, exclusiv particulară — unică, în unicitatea ei creatoare, în caracterul ei primar, în originalitatea ei stă sîmburele artisticului." (Kurt Bauch)[35]

Opera de artă unică în timp şi spaţiu deschide drumul spre adevăr. în idealismul german şi în gîndirea lui Martin Heidegger arta era definită ca o deschidere spre adevăr.[36]

Sedlmayr a dat culegerii sale de studii despre teoria şi metoda istoriografiei de artă titlul de „Artă şi adevăr". Legătura dintre artă şi adevăr este gîndită aici ca o formă de acord între artă şi altceva: reprezentarea religioasă, „ordine existenţială" sau „ordine a lucrurilor", norme naturale, „caracter intuitiv-vizual."[37] în raport cu acest altceva poate fi apreciată arta. Prin acest altceva devine posibilă o judecată care decide dacă arta este adevăr sau nu.

Corespunde oare acest raport dintre artă şi adevăr artei şi adevărului revelat de artă? Poate fi, în general, gîndit adevărul ca fiind în esenţa lui acord? „Din artă ţîşneşte adevăr." „Arta este dezvăluire a fiinţei ca fiinţă. Adevărul este un adevăr al fiinţei. Frumuseţea nu apare în preajma acestui adevăr. Atunci cînd adevărul se instalează în operă, apare frumuseţea. Apariţia este, ca formă a fiinţei adevărului în operă şi ca operă, frumuseţe. Astfel frumosul face parte din felul în care se întîmplă adevărul." „Frumuseţea este modul în care adevărul fiinţează" (Heidegger)[38]

Dacă, aşadar, adevărul unei opere de artă nu poate fi măsurat prin nimic altceva, cum poate el să fie evidenţiat de interpretarea operei? Adevărul operei nu poate fi redat decît prin concept, urmărind prin interpretare sensul intenţional al sistemului de corelaţii artistice pînă la dimensiunea sa ultimă. Perceperea dimensiunii ultime a semnificaţiei este necesară pentru deschiderea interpretării istoriei artei către filosofie: nu spre a prelua afirmaţiile acesteia drept adevăr definitiv valabil şi a face din ea criteriu orientativ în artă, ci spre a găsi

în fiiosofie formularea celor mai de seamă *probleme* pe care şi le pune spiritul în atitudinea lui reflexivă.

Kurt Badt a fost cel care, pentru prima oară, interpretîndu-l pe Cezanne, şi-a pus în acest sens întrebări cu privire la dimensiunea adevărului în artă. întrebarea fundamentală suna astfel: „Cit de departe pătrunde arta lui Cezanne în universul interiorităţii?" în formularea ei întrebarea este împrumutată de la Nietzsche. Răspunsul însă, care descoperă esenţa artei lui Cezanne în nezdruncinata şi solidara durată a lucrurilor în lume, a fost obţinut de Badt numai urmărind conexiunile artistice pînă la semnificaţia lor ultimă[39] — iar acel răspuns este valabil nu doar în sine, ca formulă, ci indiscutabil legat de însuşi drumul pe care

3-a parcurs.
Schiller înţelegea arta ca o „libertate a aparenţelor". „Esenţa adevărului este libertatea" (Heidegger).[40] Ca şi adevărul, libertatea se sustrage unei luări directe în posesiune şi unei obiectivări cu caracter de formulă.[41] Pentru istoriografia de artă, libertatea operei de artă înseamnă originalitate, inovaţie a ceea ce n-a mai fost pînă la ea. Măsura noului pare a deveni inteligibilă cu ajutorul determinării exacte a fenomenelor trecutului ca şi a ambianţei.
O idee de cea mai mare importanţă este aceea că forţa creatoare a artistului şi realităţile existente stau sub semnul opoziţiei dintre ele. Pentru realităţile existente, Badt folosea conceptul „determinantei negative". „Negativ nu înseamnă nicidecum un lucru fără valoare sau o atitudine îndreptată împotriva artei, ci o condiţie a creativităţii, care numai prin această calitate a ei, „fixează" valoarea artistică de opera concretă ca esenţă (= pozitivă). Acestei „fixări" liber operate i se împotrivesc, ca factori limitativi, toate situaţiile care ar face posibilă creaţia operei: istoricitatea pe ansamblu, comanda socială, tradiţia, dependenţa de artă, societate, morală, teologie."[42]
311
Aceste „determinante negative", aceste „bariere, materialul tradiţional al istoriografiei de artă" (Badt), nu sînt, în esenţa lor, nici mai obiectiv prezente şi nici mai univoc definibile decît opera de artă însăşi. Pe cît de puţin reuşeşte criteriul de apreciere a adevărului unei opere de artă să întreacă prin caracterul univoc, valabilitate, obiectivitate opera însăşi, pe atît de redusă este şansa de a fixa condiţiile care fac posibilă libertatea artistică, de a le da un caracter mai univoc, mai obiectiv decît însăşi această libertate. întocmai aşa cum adevărul operei de artă va fi pierdut din vedere, dacă este măsurat cu criteriile altor adevăruri (omeneşte cognoscibile şi exprimabile), adevăruri socotite superioare sau mai uşor aplica-

bile, tot aşa va fi pierdută din vedere libertatea operei de artă, în cazul în care condiţiile ei vor fi încătuşate de o lege obiectivă, de un sistem normativ. Dacă aceste condiţii ale libertăţii artistice, din care face parte şi „stilul obiectiv", sînt încătuşate prin lege şi sistem, atunci „libertăţii" nu-i mai rămîne la dispoziţie decît un spaţiu minim de mişcare, spaţiul de opţiune între mai multe soluţii posibile, preexistente, spaţiul de diferenţiere a problemelor preexistente.

însă ceea ce datele preexistente, „determinantele negative" — printre ele şi „stilul obiectiv"[43] — *sînt,* de fiecare dată, în funcţie de caracterul sau lipsa lor de caracter, de valoarea sau non-valoarea lor — fie entelehie, viaţă, sprijin ocrotitor, fie constrîngere oarbă şi încremenire, nu va deveni vizibil decît în operele unui artist şi în creaţia lui de ansamblu. Prin normare caracterul în sine bogat în înţelesuri al determinantelor negative va trebui extras concluziv din operele de artă. De aceea determinările „stilului obiectiv", ca voinţă de artă cu legitate istorică, ori ca succesiune logică a unor fragmente vizuale, ca entelehie, ca putere spirituală, legitimată de religie, merg toate pe un drum greşit: căci stil

obiectiv poate exista în orice sferă: logic sau ; ilogic, cu un ţel sau fără ţel, spiritual sau nu, potenţînd viaţa ori ameninţînd-o.[44]

Ciclul hermeneutie în desfăşurarea lui încordată între opera de artă, artist şi artă în sens larg,[45] determină şi relaţia dintre stilul personal şi stilul obiectiv, general. Această relaţie stabileşte totuşi legătura dintre persoană şi aspectele impersonale, dintre libertate şi condiţia libertăţii.

„Pentru interpretarea operată de istoric, personalitatea este . . . singurul element care poate fi înţeles cu claritate." (Max Weber). Numai opera de artă este cu adevărat inteligibilă, opera unui artist, axată în sine pe ideea de semni-

ficaţie inteligibilă în frumuseţea ei şi prin aceasta în adevărul şi libertatea ei. Rămîn înstrăinate, de neînţeles condiţiile a căror libertate şi al căror adevăr ca atare au mereu nevoie de *om* pentru a se putea realiza. „Omul nu reuşeşte niciodată să stăpinească condiţia ... ea îi aparţine numai sub formă de împrumut, fiind independentă de om . . ." (Schelling)[46]
Nici istoricul şi nici interpretul nu pot lua în stăpînire spirituală condiţiile. Ele rămîn o barieră şi în calea înţelegerii istorice.
Cu adevărat vie, în prezent şi viitor, **este** numai opera de artă: libertate care la rîndul ei trezeşte libertatea.

Introducere

1. Otto Păcht, *Das Ende der AbbUdiheorie* (Sfîrşitul teoriei imitaţiei), în „Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur", III, 1930/31, p. 1—9. „... în comentariul artistic rămîn atunci aceleaşi probleme de rezolvat ca şi în cazul operei originale, doar că trebuie împinse cu un pas înainte. Dar tocmai prin acest pas care ar duce la înţelegerea operei sînt eliminate valorile ei artistice specifice care se află în pura vizualitate. Căci tocmai aceste valori trebuiau echivalate, înlocuite printr-o traducere exactă, în terminologia practicii artistice, în situaţia dată ele nu mai ajung niciodată să fie descrise. Manevra incomodă şi ocolită pierde din vedere scopul propriu-zis; în adevărata lor esenţă, operele de artă plastică nu mai sint puse să vorbească..." p. 2.
V. şi discuţia dintre Max J. Friedîânder, Dierick Bouts — *Joos van Genl,* reprodusă de Otto Păcht în „Kritische Berichte" I, 1927—28, p. 37—54.
2. O privire generală asupra teoriei de artă pînă în 1930 găsim la Walter Passarge, *Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwarl* (Filosofia istoriei artelor în actualitate), Berlin, 1930 („Philosophische Forschungsberichte" I).
în miezul cercetărilor prezentate de Arnold Ilauser in lucrarea sa *Philosophie der Kunstgeschichle* (Filosofia istoriei artelor), Miinchen, 1958, se află punctul de vedere sociologic. Sub acest aspect, titlul cărţii este prea larg. Ulya Vogt-Goknil a comentat teoriile lui Riegl, Schmarsow, Wolfflin, Frankl, Frey şi Sedlmayr în legătură cu conceptul de spaţiu în *Archilektonische Grundbegriffe und Umraumerlebnis;* (Concepte fundamentale ale arhitecturii si experienţa spaţiului ambient), Ziirich, 1951.
3. Kurt Badt, *Die Kunst Cezannes* (Arta lui Cezanne), Miinchei., 1956;— *Modell und Maler von Jan Vcrmeer, Probleme der Interprelalion* (Modelul şi pictorul de .lan Vermeer, Probleme ale interpretării), o scriere pol e

mică împotriva lui Hans Sedlmayr, Koln, 1961; *Raum-phanlasien und Raumillusionen — Wesen der Plastik* (Fantezii spaţiale şi iluzii spaţiale — Esenţa sculpturii), Koln, 1963; — *Die Idee der Welt und des Selbst ah fundamentale Wesenheitcn bildendtf, Kunst* (Ideea despre univers şi despre sine ca esenţe fundamentale ale artei plastice), volum omagia! dedicat lui Walter Fried-îănder, 1933, p. 5—31, exemplar dactilografiat la Warburg Institute, Londra; — *Der Gott und der Kiinsller* (Divinitatea şi artistul), în Anuarul filosofic al Asociaţiei G6rres, 64, Miinchen, 1956, p. 372—392.
Stil
4. Gadamer, *Wahrheit und Meihode, Grundzuge einer philosophischen Hermeneutik* (Adevăr şi metodă, Trăsături de bază ale unei hermeneutici filosofice), Tiibingen, 1960, Excurs I, p. 466—467.
La istoria conceptului de stil şi-au adus contribuţia:
Eduard Castle, *Zur Entwicklungsgescliichte des Wortbegriffs Stil;* (Istoria evoluţiei termenului de stil) în „Germanisch-Romanische Monatsschrift, VI, 1914, p. 153—160
Robert Wolfgang Wallach, *Ober Anwendu'ng und Bedeulung des Wortes Stil* (Cu privire la folosirea şi semnificaţia cuvîntului stil), disertaţie, Miinchen, 1919
Erwin Panofsky, *Idea, Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der ălleren Kunstlheorie* (Ideea, o contribuţie la istoria conceptului în teoria mai veche de artă), 1924, Berlin, 1960 (a doua ed.) nota 244, p. 11.
Friedrich Kainz, *Vorarbeiten zu einer Philosophie des Stils* (Lucrări premergătoare unei filosofii a stilului) în „Zeitschrift fur Ăsthetik und allgemeine Kunstwissenschaft", 20, 1926, p. 21—63.
Werner Hofmann, *..Manier" und „Stil" in der Kunst des 20. Jahrhunderts* („Manieră" şi „Stil" în arta secolului XX) în „Studium generale", 8, 1955. p. 1—11.
Nicola Ivanoff, *Siile e Maniera; saggi el Memorie di Storia dell' arte,* (Stil şi manieră: Eseuri şi amintiri din istoria artei) I, Venezia, 1957, p. 107—163.
Jan Bialostocki, *Das Modusproblem in den bildenden Kunsten* (Problema modalităţii în artele plastice) in „Zeitschrift fiu- Kunstgeschichte", 24,1961, p. 128—141.
Pentru folosirea conceptului de stil în istoriografia de artă a se vedea şi:
Hermann Beenken, *Konsequenzen und Aufgaben der Stilanalyse* (Consecinţe şi sarcini ale analizei stilistice), în „Zeitschrift fur Ăstehtik und allgemeine Kunstwissenschaft", 18, 1925, p. 417—437.
Margarete Hoerner, *Die Anivendung des Stilbegriffs innerhalb der Kunstwissenschaften* {Folosirea conceptului de stil în ştiinţa artei), ibidem, 20, 1926, p. 322—325.

Alfred Neumeyer, *Grcnzen des Sttlbcgrlfţs* (Limite ale conceptului de stil), in „Repertorium tiu* Kunstwis-

senschaft", 52, 1931, p. 201—222.
Walter Passarge, *Zum Stilproblem in der blldenden Kunst* (Problema stilului în artele plastice) în „Zeitschrift fur Ăsthetik und allgemeine Kunstwissenschaft", 26, 1932, p. 164—174.
Julius von Schlosser, *„Stilgeschichte" und „Sprachgeschiclile" der bildenden Kunst* („Istoria stilului" şi „istoria limbajului" în artele plastice) în Anuarul Academiei Bavareze de Ştiinţe, secţ. ist.-filos-, I, Miinchen, 1935.
Christian Towe, *Was hei/31 StUcntwicklung?* (Ce înseamnă evoluţie stilistică?) in „Zeitschrift fur Ăsthetik und allgemeine Kunstwissenschaft", 32, 1938, p. 289—297.
Helga Miiller, *Zur Problematik des Slils in der Kunstgeschichle* (Problematica stilului în istoria artei), disertaţie, Berlin, Wurzburg, 1940.
Meyer Schapiro, *Style* (Stil), „Anthropology Today", ed. A. L. Kroeber, Chicago Univ. Press 1953, p. 287—312, retipărit în „Aesthetics Today",ed. Morris Philipson, Meridian 1961, p. 81—113.
Werner Weisbach, *Slilbegriffe und Siilphănomene. Vier Ausfsătze* (Concepte stilistice şi fenomene stilistice. Patru studii), ed. de Ludwig Schudt, Wien-Miinchen, 1957.
Wladimir Weidle, *Ober die kunsigeschichtlichen Begriffe „Stil" und „Sprachc"* (Despre conceptele istoriei de artă: „stil" şi „limbaj") în volumul omagial Hans Sedlmayr, Miinchen, 1962, p. 102—115.
James S. Ackerman, *Style; Art and Archaeology* (Stil; Artă şi arheologie), „The Princeton Studies", Englewood Cliffs, 1963, p. 164—186.
Friedrich Piei, *Der hislorische Stilbegriff und die Geschichllichkeit der Kunst* (Conceptul istoric de stil şi istoricitatea artei) în „Probleme de Kunstwissenschaft", 1, Berlin, p. 18—37.
V. de asemeni:
Hermann Noack, *Die sijstemalische und melhodische Bedeutung des Stilbegriffs* (Importanţa sistematică şi metodică a conceptului de stil), disertaţie, Hamburg, 1923, (Mas: dactilografiat).
Bruno Snell, *Bemerkungen zu Theorien des Slils* (Observaţii asupra unor teorii ale stilului); *Wesen und Wirklichkeil des Menschen* (Esenţa şi realitatea omului) în volumul omagial Helmuth Plessner, Gottingen, 1957, p. 333—339.
Jost Hermand, *Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft, Methodischc Wechselbeziehungen seit 1900* (Ştiinţa literaturii şi ştiinţa artei. Raporturi metodologice începînd cu 1900), Stuttgart, 1965 (Col. Metzler 41)

5. Titlurile operelor lui Riegl din care sînt selectate citate vor fi indicate în text prescurtat după cum urmează:

Stilfragen, Grundlegungen JU *einer Geschichte der Ornamcntik* (Problemele stilului. Fundamente ale unei istorii a ornamenticii), Berlin, 1893 = *St.*
Spätromische Kunstindustrie (Meşteşugurile artistice în perioada romană tirzie) reed. de Emil Reisch, Viena, 1927 (Prima ediţie Viena 1901 sub titlul: *Die Spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Osterreich-Ungarn,* I. Teii) (Meşteşugurile artistice în perioada romană tîrzie după săpăturile din Austro-Ungaria, partea 1) = *K.I.*
Das hollăndisclie Gruppenpoiirăl (Portretul de grup laolandezi) ed.de K. M. Swoboda, Vienal931 (Prima tip. 1902 în „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des AUerhochsten Kaiserhauses", XXIII) = *G.P.*
Gesammeltc Auţsätze (Culegere de studii), ed. de K. M. Swoboda, Augsburg-Viena, 1929 = *A.*
Acest volum cuprinde următoarele studii:
KunstgeschiclUe und Universalgeschichie (Istoria artei şi istoria universală), 1898.
Mobel und Innendekoralion des Empire (Mobilier şl decoraţie interioară Empire), 1898.
Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunsl (Starea de spirit — conţinut al artei moderne), 1899.
Bine neue Kunstgeschichte (O nouă istorie a artei), 1902.
Nalurwerk und Kunslwerk, I, II (Opera naturii şi opera de artă), 1901.
Zur kunsthistorischen Stellung der Becher von Vafio (Aprecieri de istoria artei asupra cupelor de Vafio) 1900.
Zur Enlstehung der altchrisllicl'en Basilika (Despre originile basilicii vechi creştine), 1903.
Salzburgs Stellung in der Kunstgeschichte (Salzburg în istoria artei), 1904.
Jacob van Ruysdael, 1902.
Der moderne Denkmalkullus, sein Wesen, seine Entsiehung (Cultul modern al monumentelor, esenţa şi originea sa), 1903.
Ober antike und moderne Kunstfreunde (Despre iubitorii de artă antici şi moderni), 1904.
V. de asemeni: introducerea lui Hans Sedlmayr:
Die Quintessenz der Lehren Riegls (Chintesenţa teoriilor lui Riegl) şi o bibliografie a scrierilor lui Riegl.
în timpul tipăririi cărţii de faţă a mai apărut:
Hislorische Grammatik der bildenden Kiinste (O gramatică istorică a artelor plastice). Din postume ed. de K. M. Swoboda şi Otto Pâcht, Graz-Koln, 1966. Această lucrare, o publicare a manuscriselor lui Riegl din anii 1897/98 şi 1899, n-a mai putut fi inclusă în analiză.
Nu este probabil să cuprindă opinii decisiv noi pentru problemele abordate aici.
Citat după ediţia de studiu a operelor lui Kant in şase volume îngrijită de Wilhelm Weischedel, Darmstadt, 1957, voi. V. (vezi ediţia în limba română, Ed. Ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1981, p. 122—129.

Oarecum în sensul unui punct de vedere exprimat de Gadamer: „... conceptul istoric de stil (pare) ca neîndoielnic legitim oriunde legătura lui cu gustul dominant al unei epoci reprezintă singurul criteriu estetic. Este deci, în primul rînd, valabil pentru toate fenomenele artei decorative, al cărei caracter absolut specific este acela de a nu exista pentru sine, ci în funcţie de altceva ..." *(op. cit.* p. 468).

Citat după Sedlmayr, *Die Quintessenz der Lchren Riegts* (Chintesenţa teoriilor lui Riegl), *A.* XXIV.

Ernst Heidrich însuşi, care, în 1912, supunea unei critici aspre şi cuprinzătoare teoria şi metoda lui Riegl, scria: „Sîmburele acestor reflecţii, care constă în acceptarea evoluţiei formelor de gindire artistică şi a întregii vieţi spirituale, care se dezvoltă în neîntrerupt progres în interiorul unei anume sfere de cultură, este de netăgăduit —■ aşa încît prin realizarea acestui concept, visul despre o istorie a artei care să stea în fruntea ştiinţelor umane, ar trebui să devină realitate." (citat după *Beilräge zur Geschichte und Methode der Kunsttjeschichte* (Contribuţii la istoria şi metoda istoriei artei), Basel, 1917, p. 87/88. Hans Jantzen a subliniat „valoarea eminent euristică" pe care universul conceptual al lui Riegl o avea pentru formarea metodologică. (în recenzia sa despre „Culegerea de studii" ale lui Riegl, în „Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur", III, 1930/31, p. 65—74.)

Ilegel, *Vorlesungen uber die Ästhetik* (Prelegeri de estetică) ed. de Friedrich Bassenge, Berlin, 1955, p. 57, 58, 59, 139.

întrucît voinţa de artă nu este decît „impuls estetic" la întrebarea dacă acest impuls poate ajunge la nivelul cunoaşterii logice nu se poate răspunde decît că este indiferent dacă oamenii sint conştienţi sau nu de existenţa lui. Riegl era de părere că „oamenii cultivaţi şi care ştiu să gîndească", de pildă Stîntul Augustin, erau conştienţi de realitatea voinţei de artă; artiştii insă nu, atîta vreme cît „creaţia artistică revine mereu pe drumuri sigure, tipice; în epoca hiperindividualismului modern fiecare artist se crede personal obligat să scrie o carte despre voinţa de artă; şi asta din teama, justificată, că numai din operele lui publicul nu-i va înţelege intenţia artistică." *(K.I.* 396, p. 392 şi urm.).

Franz Wickhoff, *Romische Kunst (Die Wiener Gcnesis),* (Arta romană — Geneza vieneză), Franz Wickhoff, *Schriflen* (Scrieri), ediţia Max Dvorak, 3, Berlin, 1912, p. 58,

Wickhoff s-a născut in 1853, Riegl în 1858.

Comp. aici cu Werner Hofmann, *Studieri zur Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts* (Studii despre teoria artei în

secolul XX), în „Zeitschrift fur Kunstgeschichte", 18, 1955, p. 136—156, în special p. 143; Max Imdahl, *Marces, Fiedler, Hildebrand, Riegl, Cezanne, Bilder und*

Zitate (Imagini şi citate) în „Literatur und Gesellschaft", v. volum omagial Wiese, Bonn,1963, p. 142—195.

15. După evocarea-necrolog făcută de Max Dvorak lui Alois Riegl, retipărită în *Gesammelte Aufsälze zur Kunstgeschichte* (Culegere de studii de istoria artei), Munchen, 1929, p. 285.

16. Sublinierea autorului.

17. Pe lîngă acestea mai existau pentru Riegl şi contradicţii imanente obiectului, care de dinăuntru stimulează dezvoltarea. Aşa de pildă, despre misiunea artei antice spunea că aceasta ar consta în: „plasarea obiectelor pe o suprafaţă ... ca prezenţe materiale individuale": „cum poate fi însă observată o prezenţă individuală materială pe o suprafaţă, dacă nu se desprinde, fie şi cît de puţin, de această suprafaţă? Necesitatea de a recunoaşte pînă la un punct şi dimensiunea adincimii, era astfel postulată de la început, iar pe această contradicţie latentă se sprijină nu numai concepţia artei antice despre relief, dar şi evoluţia artei plastice în antichitate, pe de-o parte. Iar pe de altă parte procesul de evoluţie ... a fost influenţat de pătrunderea treptată a viziunii subiective în percepţia pur senzorială a individualităţii materiale a obiectelor." *(K.I.* 31)— Situaţia este asemănătoare şi în problema opoziţiilor dintre spaţiu şi limita spaţiului *(K.I.* 26), clădirea centrală — clădirea în lungime *(K.I.* 51), izolarea şi legătura dintre forme *(K.I.* 98,99) etc. Aceste opoziţii provenind din obiectele înseşi se află însă întotdeauna în legătură cu contradicţiile percepţiei, ba chiar adesea sint deduse din ele.

18. în lucrarea sa *Die Welt der Formen, Sijstem eincs inorphologischen Idealismus* (Lumea formelor, un sistem al idealismului morfologic), Munchen, 1930, Hermann Friedmann scria pe bună dreptate: „Istoria artei este, după părerea lui Alois Riegl, pur şi simplu oarbă şi fără chip", (p. 103) în capitolele „Tactilul şi opticul" şi „Experienţa formelor", Friedmann ia în discuţie amănunţită teoriile despre concepţia tactilă asupra formei, printre acestea numărîndu-se şi teoria lui Robert Zimmermann, „cel mai cunoscut estetician al tactilităţii din secolul al XIX-lea". (p. 97/98). Robert Zimmermann, profesor la Viena, a fost profesorul de filosofic al lui Riegl. Estetica lui era radical formalistă. La acest punct, ca şi în prioritatea acordată tactilului, Riegl este în mod evident influenţat de Zimmermann. Un exemplu din estetica lui Zimmermann: „Datorită faptului că pentru opera de sculptură contează în mod esenţial *simful tactil,* şi astfel poate fi pe deplin percepută şi de un orb ... după cum ar putea fi şi executată de orbi; ea aparţine nu doar unui univers senzorial conturat în sine, ci unei alte lumi, o lume *fără '.umină*

cu totul deosebită de cea *obişnuită* mijlocită prin simţul văzului. în consecinţă s-ar putea spune că formele pure,

statuile antice, pe care Goetbe le dorea privite la „lumina faclelor", pot fi apreciate în lipsa totală a văzului şi în întuneric, *fără lumină,*asemeni muzicii. Desigur că în acest caz n-ar mai trebui să existe, ca astăzi, interdicţii şi bariere de lemn sau fier care să împiedice *atingerea* operelor. *Pipâirea* spatelui unui torso al unui Hercule în repaus, a robustelor membre ale unei Venus de Milo ori ale faunului Barberini ar trebui să ofere *miinii* o bucurie comparabilă numai cu deliciile auditive provocate de măreţele valuri ale unei fugi de Bach sau de dulcea curgere a melodiilor mozartiene ..." *(Allgemeine Ăsthelik als Formwissenschafl* (O estetică generală ca ştiinţă a formelor), Viena, 1865, par. 917, p. 489, 490.)
Indicii cu privire la legătura dintre Zimmermann şi Riegl există şi la Ernst Gombrich in recenzia cărţii lui J. Bodonyi, *Entstehung und Bedeutung des Goldgrundes in der spătantiken Bildkomposition* (Originea şi semnificaţia fondului aurit în compoziţia picturală a antichităţii tirzii), în „Kritiscbe Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur", V, 1932 33, p. 66 şi la Dagobert Frey, *Probleme einer Geschichle der Kunstwissenschafl* (Probleme ale unei istorii a ştiinţei despre artă) în „Deutsche Vierteljahrsschrift fur Literaturwissenschaftund Geistesgeschichte", 32, 1958, p. 35.
Dvorak, dimpotrivă, respingea ideea că ar exista vreo influenţă: „Cum ar fi putut varjaţiunile neproductive ale lui Zimmermann pe tema filosofiei lui Herbart, la acea vreme deja învechită ... să satisfacă un spirit năzuind spre progres (Necrologul lui Alois Riegl, p. 280). Aici Dvofâk s-a înşelat.
David Katz, *Der Auţbau der Taslwelt* (Edificarea unui univers al tactilului), Leipzig, 1925; citate la p. 18, 19, 260, 261, 262.
Erwin Straus, *Vom Sinn der Sinne* (Despre rostul simţurilor), ed. a 2-a, Berlin-Gotingen-Heidelberg, 1956; citate la p. 393, 396, 397, 398, 400, 402.
Op. cit., p. 284.
Despre raporturile artei plastice cu natura, v. operele lui Schelling, editate de K.F.A. Schelling, Sluttgart şi Augsburg, 1856—1861, XII, p. 315/316, comp. şi L. Dittmann, *Schellings Philcsophie der bildenden Kunst* (Filosofia artei plastice la Schelling) în „Probleme der Kunstwissenschaft" I, Berlin 1963, p. 38—82.
Editorii cărţii lui Riegl *Historische Grammatik der bildenden Kiinste,* Swoboda şi Pächt, afirmă în prefaţa lor (p. 12,13): „în gîndirea lui Riegl, conceptul de evoluţie se încrucişează in chip original eu idei ale filosofiei lui Schelling şi ale esteticii lui Herbart ... Pentru Schelling, instinctul creator al naturii se spiritualizează în persoana artistului. Artistul este un spirit conştient, cu voinţă proprie, şi in acelaşi timp inrădă-

cinat în natură. Pentru Riegl, orice creaţie artistică

vizuală a omului nu este, în ultimă instanţă, altceva decît o întrecere creatoare cu natura." Cu toate acestea, deosebirile fundamentale dintre cei doi gînditori în privinţa dimensiunii pe care o are semnificaţia raporturilor cu natura, nu poate fi trecută sub tăcere.
în „Gramatica istorică" teza originală a lui Riegl despre primatul formei anorganice iese puternic în evidenţă: „motivul formei cristalizate este ... pentru creaţia umană de la bun început singurul adecvat şi justificat, fiindcă este în mod nemijlocit natură." (p. 75) „Numai în creaţia inspirată de formele anorganice se simte omul în toate egal cu natura, creează şi el din pur îndemn interior, fără vreun model exterior; de îndată ce artistul depăşeşte această graniţă şi începe să creeze după formele organice ale naturii, cade într-o stare de dependenţă exterioară faţă de natură, iar creaţia lui nu mai este pe deplin autonomă, ci una imitativă. Un puritan al artei foarte sever ar putea găsi justificată cerinţa ca orice fel de creaţie artistică umană să se mişte doar în lumea formelor cristaline; ..." (p. 76) „Organicul apare in natură ca un element dinamic şi datorită acestui dinamism legile veşnice ale simetriei şi proporţiei — sau mai larg spus, legile armoniei, care stau la baza organicului — vor fi acoperite, umbrite: forma organică infăţişindu-se drept urmare, imprefectă, supusă hazardului. Aceleaşi legi ne întîmpină, *pure* şi directe, în motivele anorganice: de aceea şi poartă însemnele perfecţiunii, ale permanenţei. „Anorganizarea" sau armonizarea motivelor organice înseamnă deci perfecţionarea, îmbunătăţirea, înfrumuseţarea lor. Acest lucru reprezintă însă în acelaşi timp şi singura misiune a artei în întrecerea creatoare cu natura într-o eră ca aceea a antichităţii clasice, în care omul credea că poate pune stăpinire pe natură." (p. 82) După Riegl, ar însemna, prin urmare, că o adevărată fuziune între spiritul viu şi natură nu este cu putinţă.-— Pentru Schelling, dimpotrivă, organicul are rolul de frunte: „în general raportul dintre universul aparenţelor şi universul absolut este raportul unui organ cu un organism şi de aceea nu reprezintă un concept particular valabil doar pentru o anume specie de lucruri, ci un concept prin excelenţă general." „Nu există o natură în sine anorganică. — Deosebirea dintre organic şi anorganic ar consta doar în aceea că ... organismul universal, în care este inclusă şi aşa-numita materie anorganică, ni se înfăţişează el însuşi din nou sub forma unor aspecte organice particularizate. Privind lucrurile în absolut, natura este în întregime organică, iar organismul într-adevăr modul general de a fi în univers al realităţii finite. *(System der gesamlen Philosophie und der Nalurphilosophie insbesondere I* Sistem de filosofie generală şi filosofia naturii îndeosebi), *Werke* (Opere), VI, p. 327, 379, 380.
23. Aici trebuie reflectat la ceea ce Julius von Schlosser

scria despre BiegI:.....lui Riegl, care a debutat ca istoric
şi a ajuns la domeniul istoriei artelor mai puţin dintr-un
îndemn interior cit din împrejurări exterioare, i-a lipsit
un veritabil acces interior spre opera de artă — Riegl
însuşi, acest om sincer cu o inteligenţă pătrunzătoare
a mărturisit ocazional acest lucru ... „(Julius von Schlosser, *Ein Lebenskommentar; Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbsidarstellungen* (Comentariu asupra unei vieţi; Ştiinţa contemporană a artei în autoportrete) ediţia Johannes Jahn, Leipzig, 1924, p. 110.

24. Badt, *Raumphantasien und Raumillusionen,* Koln, 1963, p. 27—68.

V. de asemeni caracterizarea lui Riegl făcută de Otto Pächt, în The Burlington Magazine, CV, 1963, p. 188—193.

Cu privire la luările de poziţie ale lui Panofsky, Sedlmayr, Kaschnitz-Weinberg, v. capitolele respective şi suplimentul de la p. 213 şi urm. Aceştia sînt de acord cu ideile fundamentale ale lui Riegl.

Wolfflln

25. Scrierile lui Wolfflin vor fi indicate în text prescurtat in modul următor :

Renaissance und Barock (Renaşterea şi Barocul),
Eine Unlersuchung u ber Wesen und Enlstehung des Barockstils in Ilalien (Un studiu despre esenţă şi originea stilului baroc în Italia), Miinchen, 1888, ed. a 5-a,Basel-Stuttgart 1961 = *R.B.*

Die klassische Kunst (Arta clasică), *Eine Einfiihrung in die iialienische Renaissance* (O introducere în Renaşterea italiană), Miinchen, 1899, ed. a 7-a, 1924 = *K.K.*

Die Kunst Albrecht Diirers (Arta lui Albrecht Diirer), Miinchen, 1905, ed. a 4-a 1920 = *D.*

Kunstgeschichiliche Grundbcgriffe (Concepte fundamentale ale istoriei artelor), *Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst* (Problema evoluţiei stilurilor în arta modernă), Miinchen, 1915, ed. a 2-a, 1917 = *K.G.*

Italien und das deutsclie Formgefiihl (Italia şi simţul german al formei), Miinchen 1931 = *I.F.*

Gedanken zur Kunslgeschichte (Gînduri pe marginea istoriei artelor) Tipărite şi inedite, Basel, 1941 = G. Cuprinde pentru tema pe care o tratăm aici studii importante:

Vber Formenlwicklung (Despre evoluţia formelor), 1940.
In eigener Sache, 1920.
.,Kunstgeschiehlliche Grundbegriffe", Eine Revision, 1933.
Die Schonheit des Klassischen (Frumuseţea clasicului)

Kleine Schriflen (Scrieri scurte) 1886—1933, ed. i -de Joseph Gantner, Basel, 1946 = *Schr.* Cuprinde între altele:

Prolegomena zu einer Psijchologie der Architcktur (Prolegomene la o psihologie a arhitecturii), 1886.

Vber kunsthistorische Verbildung (Despre falsa eru-
diţie în istoriografia de artă) 1909.
Das Erklăren von Kunslwerken (Explicarea operelor
de artă), 1921.
în continuare, o bibliografie a scrierilor lui Heinrich
WSlfflin. Din literatura despre Wolfflin, trebuie relevat
studiul critic al Hannei Levy; *Henri Wolfflin, sa theorie,
ses predecesseurs,* These de l'Universite de Paris, Rott-
weil, 1936, deşi absolutizează argumentaţia sociologică.
Dintre prezentările biografice cităm:
Franz Landsberger, *Heinrich Wolfflin,* Berlin 1924;
Joseph Gantner, *Heinrich Wolfflin— Vmrisse einer
Biographie.* în *Schonheit und Grenzen der klassischen Form*
(Frumuseţea şi limitele formei clasice), Viena, 1949;
Jacob Burckhardt şi Heinrich Wolfflin, *Briefwechsel
und andere Dokumente ihrer Begegnung,* 1882—1897
(Corespoedenţâ şi alte documente referitoare la întîlni-
rea lor), ed. Joseph Gantner, Basel 1948; Walter
Rehm, *Heinrich Wolfflin als Literaturhistoriker* (H.
Wolfflin ca istoric al literaturii), Anuarul Academiei
Bavareze de Ştiinţe: Secţ. ist.-filos., 9, Miinchen, 1960;
Gotthard Jedlicka, *Heinrich Wolfflin,* „Neujahrsblatt
der Zurcher Kunstgesellschaft", 1965.

26. Cu privire la conceptul de evoluţie la Riegl şi Wolfflin,
precum şi despre critica privitoare la acest concept în
istoriografia de artă în general, a se vedea şi exce-
lenta cercetare a lui Christian Towe, *Die Formen der
entwickelnden Kunstgeschichtschreibung* (Formele ideii
de evoluţie în scrierile istoriografiei de artă), o contri-
buţie la interpretarea conceptului de evoluţie, Berlin,
1939, în special p. 105—111.

27. Friedrich Kreis vedea trăsătura caracteristică a demer-
sului wolfflinian in faptul că acesta „încerca să înţe-
leagă situaţiile istorice unice, nerepetabile." Concepţia
care ar vroi să accepte ideea unei periodicităţi a trans-
formărilor stilistice, şi care odată constatată, conduce
chiar la descoperirea unei „legi istorice", era socotită de
Kreis ca „total anistorică", el considerînd că Wolfflin
însuşi nu „a fost deloc străin" de asemenea gînduri.
*(Der kunstgeschichtliche Gegenstand. Ein Beilrag zur
Deutung des Stilbegriffs* (Obiectul istoriografiei de
artă. O contribuţie la exegeza conceptului de stil),
Stuttgart, 1928, p. 27, 28). Ar fi de obiectat aici faptul
că ideea periodicităţii era *constitutivă* pentru teoria
lui Wolfflin. încă mai înainte luase poziţie împotriva
tuturor teoriilor revenirii periodice Hans Tietze în
Die Methode der Kunstgeschichte (Metoda istoriografiei
de artă), Leipzig, 1913, p. 96 şi urm.

28. Sublinierea autorului.

29. Sublinierea autorului.

30. Julius Stenzel, *Philosophie der Sprache* (Filosofia vor-
birii) Miinchen, 1934, p. 35.

31. V. aici şi L. Dittmanu, *Die Idee des Goiiesreiches und*

die Philosophie der Kunst (Ideea împărăţiei divine şi filosofia artei) în „Probleme der Kunstwissenschaft", II, Berlin 1967.

32. Citat după ediţia a IlI-a, Strasbourg 1913.

33. Sublinierea autorului.

34. Din punctul de vedere al psihologiei, G. Revesz a demonstrat fără echivoc imposibilitatea de a susţine o estetică a tactilului. Cîteva citate din lucrarea sa: *Die Formenwelt des Taslsinnes* (Universul formal al simţului tactil), voi. II, *Formästhelik und Plastik der Blinden* (Estetica formelor şi plastica orbilor), Haga, 1938: „Simţul tactil este realist. Intenţia percepţiei tactile se îndreaptă spre conţinutul material şi nu spre forma ideală. De aceea subiectul care percepe tactil nu se poate despărţi de realitatea nemijlocită ..." (p. 12) „în ceea ce priveşte tactilul ... nu contemplaţia estetică interesează, ci cunoaşterea unor particularităţi formale şi de conţinut." (p. 68) „Plăcerea estetică provocată de creaţiile plastice este una specific optică. Toate principiile creaţiei artistice, toate formele contemplaţiei estetice, toate criteriile judecăţii estetice se întemeiază pe vizualitate." (p. 70). R£v6sz însuşi a încercat să salveze teoria lui Riegl (împotriva literei lui Riegl !), pentru că, la fel ca şi Riegl şi Wolfflin el credea în periodicitatea evoluţiei artistice, (p. 75—83) Dar, din punct de vedere psihologic, nu este nimic de făcut în acest sens. în problema unei estetici a tactilului v. şi explicaţiile lui Hegel: „Această faţă a senzorialului îi apare spiritului, cînd acesta lasă obiectelor libertatea lor ...ca formă, aspect exterior sau sonoritate a lucrurilor. De aceea senzorialul în artă se raportează la cele două *simţuri teoretice* ale *văzului* şi *auzului,* în timp ce mirosul, gustul şi simţul tactil nu contribuie la plăcerea estetică. Aceasta deoarece mirosul, gustul şi simţul tactil au de a face cu materialitatea ca atare şi cu însuşirile nemijlocit senzoriale ale realului ... . Plăcutul pentru aceste simţuri nu este frumosul artistic". „Gestul lui Bottigcr de a pipăi statuile de zeiţe şi formele lor de marmură nu ţine de contemplare şi nici de plăcere artistică. Căci prin simţul tactil subiectul, ca individualitate senzorială, se raportează numai la particularul unei experienţe senzoriale, la greutatea duritatea, moliciunea, rezistenţa materiei; opera de artă însă nu este pur senzoriu, cî spirit înfăţişat în formele senzorialului" *(Vorlcsungen tiber die Ästhelik)* (Prelegeri de estetică), ed. Bassenge, p. 81, 82, 584. Ulterior Konrad Fiedler va spune: „Imensa deosebire însă care există între simţul tactil şi simţul văzului, imensul progres pe care-l înregistrează capacitatea senzorială prin evoluţia de la simţul tactil la simţul văzului, stau în faptul că se iveşte aici posibilitatea de a dezvolta materia senzorială a realităţii pînă la nivelul Ia care devine propria ei expresie. Este ca şi cum

capacitatea senzorială care, ca simţ tactil apare încă prizonieră în lanţurile muţeniei, acolo unde se înfăţişează în forma superioară de evoluţie a simţului vizual, ar fi dobîndit darul de a se autoexprima." (Konrad Fiedler, *Schriften iiber Kunst* (Scrieri despre artă), ed. de Hermann Konnerth, I, Miinchen, 1913, p. 226).
în legătură cu istoria conceptelor de „optic" şi „tactil" v. Max Imdahl, *Die Rolle der Farbe in der neuen franzosischen Malcrei, Abslraktion und Konkrelion* (Rolul culorii în pictura franceză mai nouă, abstracţie şi artă concretă) în *Immanente Ästhelik— Âsthetische Reflexion, Lyrik als Paradigma der Moderne* (Estetică imanentă — Reflexie estetică, Poezia ca paradigmă a modernismului) Miinchen, 1966, p. 195—-225.
35. Fritz Strich, care a transpus categoriile wolffliniene în ştiinţa literaturii, îl omagia pe Wolfflin astfel: Vizionarele sa'e prezentări ale Renaşterii, ale artei clasice au fost precedate de ceva cu totul diferit, primordial: neastîmpăr baroc, dinamică chinuitoare, disonanţă, întortochiere sumbră, nestăvilită atracţie abisală. ... ...Fiind animat de aceste două năzuinţe spirituale, şi tocmai datorită acestei dualităţi, Wolfflin a putut să explice legea care guvernează transformarea istoriei, personalitatea şi ştiinţa lui s-au depăşit pe ele însele, păşind in imperiul universalităţii umanului şi al general valabilului ... împotriva artiştilor care nu se puteau declara de acord cu ştiinţa lui, Wolfflin nu s-a apărat. El ii înţelegea. Artistul, care ar deveni conştient de necesitatea interioară a evoluţiei artei, din al cărei proces el însuşi face parte, care „trece prin el, ar fi Intr-adevăr ca şi paralizat. Omul de ştiinţă trebuie însă să poată accepta sincer condiţionarea temporală, fie şi al celui mai mare geniu ..." Wolfflin „a adus legitatea comunităţilor stilistice în conştiinţa epocii lui, pretutindeni în decădere ... "(în memoria lui Heinrich Wolfflin, retipărită in *Kunst und Lebcn* (Artă şi viaţă) Berna şi Miinchen, 1960, p. 222—241).
în această omagiere sînt cuprinse toate acele teze a căror inconsistenţă urmează să o dezvăluim.
Max Weber, dimpotrivă. îl înţelegea astfel pe Wolfflin: „Pentru teoria evoluţiei picturii, nobila modestie a felului în care Wolfflin pune problemele in „Arta clasică" este un exemplu strălucit al capacităţii travaliului empiric. Totala despărţire a sferei valorilor de empiric apare caracteristică prin faptul că folosirea unei anume *tehnici,* oricît de „înaintate", nu spune absolut nimic despre valoarea *esieticăa* operei de artă ... Crearea de noi mijloace tehnice înseamnă în primul rind o diferenţiere crescîndă şi nu oferă decît şansa unei „îmbogăţiri" progresive a artei in sensul creşterii valorice. în fapt nu arareori a avut efectul invers al „sărăcirii" simţului pentru formă. Pentru unghiul de vedere empiric-cauzal tocmai modificarea „tehnicii" (în înţelesul cel mai înalt al cuvîntului) reprezintă momentul evolutiv

de cea mai mare importanţă şi în mod general constatatul al artei." *(Der Sinn der „Wertfreiheit" der Sozialwissenschaflen* (Sensul „libertăţii valorice" în ştiinţele sociale), citat după: Max Weber, *Soziologie— Weltgeschichtliche Analysen— Politik* (Sociologie—Analize de istorie universală — Politică), ed. Johannes Winckelmann, Stuttgart, 1956, p. 290). Acest mod de a înţelege care merge în sens contrar conţinutului însuşi al teoriilor lui Wolfflin, este totuşi concludent fiindcă ne arată in ce limite era Max Weber dispus să accepte definiţii stilistice generale.

36. Goethe, *Werke* (Opere), eri. din Han^urg, 1963, voi. XII, 1963, p. 56.

Simbol

1. Max Schlesinger, *Geschichie des Symbols. Ein Versuch* (Istoria simbolului. Un eseu) Berlin 1912. Cu privire la conţinutul conceptual v. şi Gadamer, *Wahrheit und Methode,* p. 68—77; şi subtitlul *Symbol und Allegorie* în „Umanesimo e Simbolismo, Atti del IV Convegno Internazionale di Studi Umanistici", Padova, 1958, p. 23—28.
2. Schlesinger, p. 8, după Friedrich Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Volker, besonders der Griechen* (Simbolistica si mitologia vechilor popoare, în special ale grecilor), 1810—1812.
3. V. Schlesinger, p. 14, 16, 17, 20, 11.
4. Kant, *Werke* (Opere), ed. Weischedel, V, p. 458 şi urm.
5. După Schlesinger, p. 109, 110.
6. *Rcflexion* 752, Goethe, *Werke,* ed. din Hamburg, XII, 1953, p. 471.
7. V. Schlesinger, p. 166, 171, 173, 471. Despre conceptul goetheean de simbol v. şi Paul Menzer, *Goethes Ăsthelik* (Estetica lui Goethe), Koln, 1957 (= „Kantstudien", Ergănzunghsefte 72), p. 98—108.
8. Herder, *Uber Denkmale der Vorwell* (Despre monumentele lumii străvechi) 1792, ed. Suphan 1 6, p. 74. v. aici şi in legătură cu întreaga sferă a problemei Bernhard Rupprec'at, *Plastisches Ideal und Symbol im Bilderslreit der Goethezcit* (Idealul artei vizuale şi simbolul în ineonoclasmul epocii lui Goethe) în „Probleme der Kunstwissenschaft", I, Berlin 1963, p. 195—230, în special p. 215 şi urm.
9. V. Schlesinger, p. 154.
10. Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Volker, besonders der Griechen,* ed. a 2-a, Leipzig şi Darmstadt 1819—21, voi. I, p. 59. v. Rupprecht, p.' 225. „Ideea simbolicului a fost preluată de Hegel de la Creuzer, cu care era prieten, şi transpusă în estetica sa; revin aproape cuvînt cu cuvînt circumscrierile simbolului, caracterizarea lui prin epitete ca tainic, neliniştitor, sumbru. Constatarea lui Creuzer că simbolul se sustrage înţele-
326
gerii raţionale, desfăşurării discursive, corespunde cu

acea treaptă simbolică hegeliană care încă nu a ajuns la conştiinţa de sine".

11. *Vorlesungen uber die Ăsthetik,* ed. Bassenge, p. 310, 312, 355, 356, 361, 321.
12. *Ăsthetik oder Wissenschaft des Schbnen,* ediţia a 2-a ed. de Robert Vischer, Miinchen, 1922, II p. 495, 498.
13. II, p. 595 şi urm. 598.
14. V. *Kritische Gange* (Căi ale criticii), ed. a 2-a, ed. de Roberl Vischer, Miinchen, 1920 şi urm. IV, p. 316/317.
15. Apărut mai întîi in *Philosophische Aufsătze* (Studii filosofice), dedicate lui Ed. Zeller, Leipzig, 1887; cit. după *Kritische Gange,* ed. a 2-a IV, p. 420—456.
16. *Op. cil.,* p. 423—431.
17. *Op. cit.,* p. 432—434.
18. *Das Schone und die Kunst, Zur Einfuhrung in die Ăsthetik* (Frumosul şi arta, Introducere în estetică), conferinţe de Fr. Th. Vischer, ed. de Robert Vischer, seria a doua, Stuttgart, 1898, p. 70.
19. *Das Symbol,* p. 431, 432.
20. *Krilik meiner Ăsthetik,* în *Kritische Gange,* IV, p. 323.
21. *Das Symbol,* p_. 435.
22. *Krilik meiner Ăsthetik,* p. 324.
23. V. aici şi pentru conceptul de simbol la Vischer cercetarea lui Ewald Volhard cu elucidările ei pe ansamblul problemei: *Zwischen Hegel und Nietzsche, Der Ăstheliker Friedrich Theodor Vischer* (între Hegel şi Nietzsche, esteticianul Friedrich Theodor Vischer), Frankfurt/ M., 1932, p. 157—176, în special p. 173. U. şi Willi Oelmiiller. *Fr. Th. Vischer und das Problem der nachhegelschen Ăslhetik* (Fr. Th. Vischer si problema esteticii posthegeliene), Stuttgart, 1959, p'. 163—182.
24. *Das Schone und die Kunst,* p. 81.
25. *Das Schone und die Kunst,* p. 93.
26. Volkelt, p. 25.
27. Această idee premergea „simbolicii visurilor" a psihanalizei freudiene. Cu privire la înrudirea esteticii lui Fr. Th. Vischer cu psihanaliza lui Freud, v. Oelmuller, p. 179, nota 60.
28. Volkelt, *Der Symbol-Begriff in der neustcn Ăsthetik,* p. 12.
29. *Ibidem,* p. 15.
30. *Ibidem,* p. 1.
31. V. Wolfflin, *Sch.,* p. 16, 17; *R.B.* 62.
32. Konrad Fiedler, *Vber den Ursprung der kiinstlcrischen Tătigkeit* (Despre originea activităţii artistice) 1887; cit. după Konrad Fiedler, *Schriţten uber Kunst,* ed. de Hermann Konnerth, I, p. 183—367; citate la p. 281 şi 294.
33. Fiedler, *Ober die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst,* 1876, p. 1—79; citate la p. 60, 32, 40.
34. *Ober den Ursprung der kiinstlerischcn Tătigkeit,* p. 331, 343,344, 345.
35. Benedetto Croce, *Die Theorie der Kunst als reine Sichtbarkcit* (Teoria artei ca vizualitate pură), 1911; citat

după *Kleine Schriflen zur Ăsthetik,* selectate şi traduse de Julius von Schlosser, II, Tiibingen 1929, p. 191-^ 305; citat la p. 201—202.

36. Edgar Wind, *Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung fur die Ăsthetik* (Conceptul lui Warburg de ştiinţă a culturii şi importanţa lui pentru estetică); al patrulea Congres de estetică şi ştiinţă generală a artei, supliment la „Zeitschrift fur Ăsthetik und allgemeine Kunstwissenschaft", 25, 1931, p. 163—179.

37. Interpretarea sacramentului ca simbol magic a fost cu justificare respinsă de Jacques Maritain: „în studiul său despre simbol ... Vischer căuta în sacramentul (euharistiei) un exemplu de prim ordin al unuia din polii pe care teoria sa îi atribuie simbolului. Totuşi, astăzi, acest exemplu nu este în nici un sens valabil pentru identitatea dintre semn şi obiectul semnificat. Cuvintele sacrale „acesta este trupul meu", nu statuează de **fel** vreo identitate, ele provoacă (în calitatea de cauză instrumentală) o transformare (transsubstanţiere) ... Semnul sacramental are legături cu religia doar pe plan logic: el se deosebeşte cu totul de semnul magic. Ambele sînt semne de ordin practic, dar al doilea este un semn practic în regimul nocturn al gîndirii imaginative, pe cind primul ţine de regimul solar al gîndirii intelectuale" *(Sign and Symbol/* Semn şi simbol) în „Journal of the Warburg Institute", I, 1937, p. 1—11; citate la p. 4 şi 9.

38. Wind, *op. cit.,* p. 170—172.

39. Citat după: Aby Warburg, *Gesammelte Schriftcn, Erneuerung der hcidnischen Antike, Kulturwisscnschaftliche Beitrăge zur Geschichte der curopăischen Renaissance* (Culegere de scrieri. înnoirea istoriei păgînismului, Contribuţii de ştiinţa culturii la istoria Renaşterii europene), în colaborare cu Fritz Rougemont, ed. de Gertrud Bing, 2 voi. paginate în continuare, Leipzig-Berlîn, 1932 = *G.S.*

Titlurile cele mai importante sînt:

Sandro Botlicelis ‚Geburt der Venus' und ‚Friihling' *(Naşterea Venerri* si *Primăvara* de Sandro Botticelli) 1893.

BHdniskunsl und florentinisches Bilrgertum (Arta portretului şi burghezia florentină), 1902.

Flandrische Kunst und florentinische Fruhrenaissance (Arta flamandă si Renaşterea timpurie la Florenţa), 1902.

Durer und die italienische Antike (Diirer şi antichitatea italiană), 1905.

Francesco Sassetlis letzlwillige Verfiigung (Dispoziţia testamentară a lui Francesco Sassetti), 1907.

Italienische Kunst und internaţionale Astrologie in Palazzo Schifanoja zu Ferrara (Arta italiană şi astrologia internaţională in Palatul Schifanoia de la Ferrara), 1912.

Heidnisch-antike Weissagung in Worl und Bild zu Luthers Zcilen (Arta divinaţiunii din antichitatea pagină în text şi imagine în epoca lui Luther), 1920.
40. V. în legătură cu conceptul de empatie şi Novalis, „Discipolii la Sais": „ ... nu-i va fi cu putinţă să înţeleagă natura celui căruia îi lipseşte simţul naturii, acea unealtă lăuntrică separatoare şi zămislitoare de natură, nici celui ce nu recunoaşte şi nu distinge de la sine şi pretutindeni natura în toate, şi care, cu înnăscută plăcere a procreerii şi în strînsă şi variată înrudire cu toate corpurile, nu se amestecă prin mijlocirea simţirii cu toate făpturile firii, insinuindu-se oarecum în ele". *(G.S.* 307; v. ediţia în lb. română, Editura Univers, Bucureşti, 1980, p. 61). Caracterul involuntar, natural, al empatiei este fundamentat în idealismul magic al lui Novalis.
41. îngrijitorii ediţiei observă aici că, ulterior, Warburg a prelucrat aceste „teze" îmbogăţindu-le cu unele adaosuri. *(G.S.* 328) După ştiinţa mea, aceste adaosuri nu au fost încă publicate.
42. Fritz Saxl, *Rinascimenio deU'Antichită, Sludien zu den Arbeiien A. Warburgs* (Studii despre lucrările lui A. Warburg): „Repertorium fur Kunstwissenschaft", XLIII, 1922, p. 220—272: citat la p. 226.
43. Wind, *op. cit.,* p. 178.
44. V. si Gertrud Bing, *Aby M. Warburg,* Hamburg, 1958, p. 29/30.
45. Fiitz Saxl, *Die Bibliothck Warburg und ihr Zici* (Biblioteca Warburg şi scopul ei); *Vorträge der Bibliothek Warburg* (Prelegeri de la Biblioteca Warburg), 1921—1922, Leipzig-Berlin 1923, p. 1—10; citat la p. 7/8.
46. Cf. şi Cari Georg Heise, *Personliche Erinncmngen an Aby Warburg* (Amintiri despre Aby Warburg), New York, 1947, p. 53.
47. După cuvîntarea lui Fritz Saxl la festivitatea comemorativă în cinstea profesorului Warburg la 5 dec. 1929. (Exemplar dactilografiat, la Institutul Central de Istoria Artei din Miinchen, p. 20).
48. Cf. şi Wind, *op. cit.,* p. 169/170.
49. V. Volhard, *Zwischen Hegel und Nietzschc, Der Âsthetiker Friedrich Theodor Vischer,* p. 165.
50. Gertrud Bing, în prefaţa la Warburg, *Gesammelte Schriften* (Scrieri alese), *G.S.,* XIII.
51. Saxl afirmă pe bună dreptate: „în primul mileniu de istorie occidentală care a urmat după sfirşitul culturii antice, creştinismul a reuşit minunea de a fi eliberat oamenii de porunca zodiilor stelare." *lRinascimenio deU'Antichită* (Renaşterea antichităţii, p.228). Această realitate şi cauzele ei nu au avut un rol constitutiv în concepţia lui Warburg asupra istoriei.
52. V. în această problemă şi Saxl: Cuvîntare la festivitatea comemorativă a profesorului Warburg; idem, *Warburg's Visit io New Mexico;* şi *Three ..Florentines": Herbert Home, A. Warburg, Jacques Mesr.il,* în Saxl,

73—74.
p. **411.**
Lecturcs I, London, 1957, p. 325—344; C. G. Heise, *Personliche Erinncrungen an Aby Warburg;* G. Bing, *Abi, M. Warburg.*
53. V. Volhard, *op. cit.,p.* 222, 202 şi urm.
54. V. Rupprecht, *Plaslisches Ideal and Symbol im Bilder-streit der Gocthezeit,* p. 218.
55. Erwin Panofsky, *A. Warburg,* „Repertorium fur Kunst-wissenschaft", LI, 1930, p. 1—4; citat la p. 1/2.
56. Ernst Cassirer, *Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften* (Conceptul de formă simbolică în cadrul ştiinţelor spiritului), în „Vortrâge der Bibliothek Warburg", 1921—22, Leipzig-Berlin, 1923, p. 11—39; citate la p. 14 şi 15.
57. Stuttgart, 1875, p. 120—128.
58. Volkelt, op. cit. p. 30—34; citat la p. 34.
59. Cf. şi Gadamer, *Wabrheit und Methodc,* p.
60. *Philosophie der Kunst,* Schelling, *Werke,*
61. Karl Wilhelm Ferdinand Solger, *Vorlcsungen iiber Ăsthetik* (Prelegeri de estetică), Leipzig, 1829,p. 127, 129.
62. Ernst Cassirer, *Philosphie der symbolischen Formen* (Filosofia formelor simbolice), 1923—1929, ed. a 3-a, Darmstadt 1956—1958, II, *Das mythische Denken* (Gindirea mitică), p. 34.
63. Cassirer, *Was ist der Mensch* (Ce este omul) *Versuch einer Philosophie der menschlichen Kultur* (Eseu despre o filosof ie a culturii umane), ediţia germană a lucrării: *An Essay on Man,* New Haven, 1944, Stuttgart, 1960, p. 289.
64. *Philosophie der symbolischen Formen,* TI, p. 311.
65. *Der Begriff der symbolischen Form ...,* p. 29.
66. Cf. şi Gadamer, *op. cit.,* p. 76.
67. *Philosophie der symbolischen Formen,* **III,** *Phănomenologie der Erkennlnis* (Fenomenologia cunoaşterii), p. 526.
68. *Ibidem.,* p. 528.
69. *Philosophie der symbolischen Formen,* (Limbajul), p. 148.
70. *Philosophie der symbolischen Formen,*
71. *Ibidem.,* II, p. 34.
72. *Der Begriff der symbolischen Form ...*
73. *Philospohie der symbolischen Formen,*
74. *Der Begriff der symbolischen Form* ...
75. *Philosophie der symbolischen Formen,*
76. *Der Gegenstand der Kullurwissenschaft* (Obiectul ştiinţei **culturii), în** Cassirer, *Zur Logikder Kulturwissenschaften* (Despre logica ştiinţelor culturii), 1942, ed. a 2-a, Darmstadt, 1961, p. 19/20.
77. Dar formalizarea este limitată chiar de limbajul vorbit. El însuşi nu poate fi înţeles „de sus", din afara lui, deoarece la rindul lui cuprinde tot ceea ce ar putea cîndva deveni obiect. V. in această problemă: Gadamer, *Wahrheit und Melhode,* p. 381, 382 şi Richard

Honigswald, *Philosophie und Sprache* (Filosofic şi limbaj), Basel, 1937, p. 317—448.
I, *Die Sprade*
III, p. 547.
, p. 30.
II, p. 34.
., p. 16.
T, p. 14.

78. *Natnrbcgriftc und Kulturbegriffe* (Concepte ale naturii şi concepte ale culturii) in *Zur Logik der Kulturwissenschaften,* p. 86.
79. *Was ist der Mensch?* , p. 289.

Panofsky

80. Erwin Panofsky, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft* (Studii privitoare la probleme fundamentale ale ştiinţei despre artă), selectate şi editate de Hariolf Oberer şi Egon Verheyen, Berlin, 1964 = *A.G.*
Culegerea cuprinde următoarele studii:
Das Problem des Stils in der bildenden Kunst (Problema stilului în arta plastică), prima oară apărut în „Zeitschrift fur Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", 10, p. 460—467.
Der Begriff des Kunsiwollens (Conceptul voinţei de arta) mai intîi apărut în ibidem, 14,1920, p. 321—339.
Ober das Verhällnis der Kunstgeschichte zur Kunstheorie, Ein Beitrag zu der Erbrterung iiber die MBglichkeil „kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe" (Despre raportul dintre istoria artei şi teoria artei, O contribuţie la explicitarea posibilelor „concepte fundamentale ale ştiinţei despre artă"), mai întîi apărută în *ibidem.,* 18, 1925, p. 129—161.
în problema timpului istoric mai întîi ca studiu anexă la studiul *Ober die Reihenfolge der vier Meister von Reims* (Cu privire la suita celor patru maeştri de la Reims) în „Jahrbuch fiir Kunstwissenschaft", 1927, p. 55—82.
Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst (Contribuţii în problema descrierii şi interpretării conţinutului operelor de artă plastică) in Logos 21, 1932, p. 103—119.
Die perspektive als „symbolische Form" (Perspectiva ca „formă simbolică"), mai întîi în „Vorträge der Bibliothek Warburg", 1924—1925, Leipzig-Berlin 1927, 258—330.
Die Eniwicklung der Pmportionslehre als Abbild der Slileniwicklung (Evoluţia teoriei proporţiilor ca imagine a evoluţiei stilurilor), mai întîi în „Monatshefte fiir Kunstwissenschaft," 14, 1921, p. 88—219.
Cf. şi o bibliografie a lucrărilor lui Panofsky pînă în 1964.
81. Panofsky avea păreri asemănătoare cu cele ale lui Benedetto Crore în refuzul teoriei wolffliniene asupra „dublei rădăcini a stilului". însă, în timp ce pentru Panofsky tocmai momentele stilistice generale aveau importanţă,

iar istoria stilurilor ca sarcină a cunoaşterii era incontestabil valabilă, pentru Croce „stilurile" erau numai *„abstrageri* ale operelor de artă individuale, concrete." Istoria artei gîndită ca pornind de la stiluri ajunge să fie istoria unor abstracţiuni. Ea scapă din vedere individualitatea şi caracterul primar al operelor de artă

individuale. (B. Croce, *Schriften zur Ăsthetik* /Scrieri de estetică), II, Tiibingen, 1929, p. 206, 212, 221—222.)
82. Ediţia Kroner, Stuttgart, f.a., p. XVI.
83. V. si Wolfflin, *Das Erklären von Kunstwerken, Schr.* p. 173.
84. Panofsky era totuşi absolut de acord cu teza lui Wolfilin privind cursul istoric necesar al lucrurilor. El împărtăşea ideea lui Wolfilin că „evoluţia formală are propriile ei legi fixe", că, prin urmare, ..treapta plasticităţii premerge cu necesitate treapta picturalului." Legitatea evoluţiei formale este totuşi, sublinia Panofsky, concomitent şi o evoluţie a conţinutului. „Evoluţia imitativului" se desfăşoară la fel de necesar ca şi evoluţia „modurilor de reprezentare" şi anume în chip perfect paralel, astfel că, de pildă, o epocă a peisajului are ca premisă o epocă a purei reprezentări de figuri umane, după cum treapta picturalului are ca premisă treapta plasticităţii; şi tocmai la acest punct trebuie să ajungem: acolo unde ambele forme de legitate sînt recunoscute ca expresie a unuia şi aceluiaşi principiu." *(A.G.* 46) Riegl a realizat o astfel de transformare a istoriei într-un sistem de raporturi necesare mai radical decît cel al lui Wolfilin. De aceea Panofsky l-a urmat pe Riegl.
85. Disertaţie, Hamburg, 1922, Text dactilografiat, Tipărit fragmentar sub titlul: *Zur Systematik der kunstlerischen Probleme* (O sistematizare a problemelor artistice), in „Zeitschrift fur Ăsthetik und allgemeine Kunstwissenschaft", 18, 1925, p. 438—486.
86. *Zur Si/siemaiik der kunstlerischen Probleme,* p. 440.
87. V. si *ĂstheLischcr und kanstwissenschafllischer Gegenstand* (Obiectul esteticii si al ştiinţei despre artă), p. 60, 63, 97, 101.
88. V. şi *ibidem.,* p. 27, 30, 32; *Systematik ...* p. 448.
89. V. şi Wind, *Systematik ...* p. 449. „Valorile care ţin de ordinea tactilului şi cele care se dezvoltă în sfera opticului sînt fundamental rivale între ele; dominaţia necondiţionată a uneia înseamnă excluderea celeilalte: acolo unde guvernează valorile optice, valorile tactile intră in disoluţie." Despre combaterea unei asemenea concepţii asupra simţurilor, v. Erwin Straus, *Vom Sinn der Sinnc,* p. 390 şi urm; *Das Speklrum der Sinne* (Spectrul simţurilor).
90. *Ăsthetischer und kunswisscnschafllicher Gegenstand,* p. 280.
91. *Ibidem.,* p. 275, 276.
92. Wind va renunţa ulterior la ideea „unui obiect a! istoriografiei ştiinţifice de artă", autonom, facilitînd soluţionarea problemelor, in favoarea ideii unei ştiinţe uni-

versale a culturii. V. şi *Robert Oertel,* recenzie de E. Wind, Introducere la: *Kullurwissenschaftllche Bibliographie zum Nachleben der Anlike* (O bibliografie din punctul de vedere a unei ştiinţe a culturii, la posteritatea antichităţi), I,Leipzig-Berlin'1934;in „KritischeBerichtezur kunstgeschichtlichenLiteratur,"V.1932 33, p. 33—40.

93. Gf. şi Wind, *Systematik ...* p. 461, nota.

332

94. Kant, *Werke,* ed. Weischedel, II, 80, 81.

95. Gf. şi Hedwig Conrad-Martius, *Farben, Ein Kapitel aus der Realontologie* (Culorile, un capitol al ontologiei realului), par. 252: „Tot ceea ce ajunge în ambianţa acestei sfere a exteriorizării şi evidenţierii şi în măsura în care reuşeşte să ajungă acolo, va tinde de la sine, spre *exteriorizare* şi *evidenţiere,* deplasîndu-se în lumea *fenomenalităţii.* Deoarece „viaţa" care se manifestă există în sine prin altceva *decît* tocmai prin această evidenţiere (adică ieşire la *lumină) ...* este limpede că nu poate ea însăşi „ilumina"; singura ei putere stă în funcţia „ieşirii la iveală". Lumina ca lumină este de fapt „opacă", nemanifestă; dar ea iluminează (scoate lucrurile la iveală, Ie evidenţiază) tot ceea ce cade sub incidenţa ei." Publicată în omagiul lui Edmund Husserl, în „Ergänzungsband zum Jahrbuch fiir Philosophie und phänomenologische Forschung (Volum anexat anuarului pentru filosofie si cercetare fenomenologică), Halle/Saale, 1929, p. 340/341.

96. Cf. aici şi analizele detaliate ale lui Hermann Friedmann, *Die Welt der Formen* (Lumea formelor), Miinchen, 1930.

97. în legătură cu indiferenţa estetică a formelor geometrice faţă de simţul tactil, v. şi G. Revesz, *Die Formenwelt des Tastsinnes,* II, p. 54 şi urm. şi p. 71: „Cu toţii am făcut experienţa că atingem cu plăcere numai acele obiecte de artă al căror material este agreabil din punct de vedere tactil... Faptul că aici nu este vorba de formă şi conţinut, ci numai de senzaţii tactile fizic plăcute, este evident din experienţă, că in contemplarea unor opere de artă plastică nimeni nu se simte vreodată îndemnat să cerceteze cu simţul tactil o lucrare în întregimea ei."

98. Wind, Zur *Systematik der kiinstlerischen Probleme,p.* 443.

99. *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst,* Leipzig-Berlin 1914, p. 22.

100. Frankl, *Besprechung von F. Adama van Scheltema, Die Kunst unserer Vorzeil* (Comentariu de F. Adama van Scheltema, Arta preistoriei noastre), Leipzig, 1936; în „Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur," VI, p. 37—93; citate la p. 91 şi 92.

101. Frankl, *Das System der Kunstwissenschafl,* Brunn und Leipzig, 1938, cit. la p. 1044 şi 1037.

102. *Ibidem.,* p. 14.

103. V. aici şi confruntarea lui Wind cu conceptele lui Strzygowski, Frankl şi Wolfflin în *Zur Systematik der kiinstlerischen Probleme,* p. 474—-496. Alte sisteme au fost

construite de Ludwig Coellen, *Der Stil in der bildenden Kunst* (Stilul în arta plastică),Traisa-Darmstadt, 1921 şi August Schmarsow în numeroasele sale scrieri. Punctele de vedere ale lui Schmarsow sînt împărtăşite şi de Oskar Wulff, *Grundlinien und kritische Erorterungen zur Prinzipienlehre der bildenden Kunst* (Linii directoare şi observaţii critice cu privire la teoria principiilor în arta plastică), Stuttgart, 1917.

333

104. Dau un singur citat din referatul lui Michael Landmann despre cercetările lui Adolf Portmann: „de aici şi naşterea /culturală/ timpurie a omului: de îndată ce lucrul este posibil şi atîta vreme cît există încă maleabilitatea necesară, omul este nevoit să se afle in contact cu semenii săi din universul social, care îşi exercită asupra lui efectul prin normele culturale pe care trebuie să le preia. Pînă şi fapte atît de elementare cum sînt ţinuta verticală şi umblatul nu se bazează numai pe predispoziţii înnăscute, ci şi pe influenţa asupra copilului a modelului adulţilor din preajma lui şi de aceea nu sînt deloc date ab initio (în timp ce puii de mamifere manifestă de la naştere sau imediat după aceea poziţia şi modul de a se mişca ale speciei respective) ... Aşa se explică şi lunga perioadă de tinereţe a omului: însuşirea culturii este un lucru atît de greu, încît devine necesar să se înceapă de timpuriu această însuşire a culturii, căci, cu tot începutul timpuriu, este nevoie de un timp foarte îndelungat ..." *(Philosophische Anthropologie* (Antropologiefilosofică), Berlin, 1955, Col. Gâschen 156/156 a, p. 304, 205.)

105. Panofsky, *Hercules am Scheidewege und anderc antike Bildstoffe in der neueren Kunst* (Hercule la răspîntie şi alte subiecte antice în arta mai nouă), „Studien der Bibliothek Warburg," XVII, Leipzig-Berlin, 1930, p. IX, X.

106. „Lucrurile stau ca în legătura dintre Eu şi Tu. Cel care se priveşte pe sine in afara raportului de reciprocitate, modifică această legătură distrugind necesitatea ei morală ... La fel, cel care judecă lucrurile în afara legăturii dintre viaţă şi tradiţie perturbă sensul adevărat al tradiţiei. Conştiinţa istorică, doritoare să înţeleagă tradiţia ....trebuie să includă, într-adevăr, în modul ei de a gîndi, propria sa istoricitate. A face parte dintr-o tradiţie sau alta ... nu limitează libertatea de cunoaştere, ci o face posibilă." Gadamer, *Wahrheit und Methode,* p. 343; apoi, în legătură cu poziţia adoptată aici faţă de hermeneutica in partea a Ii-a a cărţii *Wahrheit in den Geisleswissenschafien* (Adevărul **în ştiinţele** spiritului).

107. *Hercules am Scheidewege,* p. X.

108. V. şi Gadamer, *Wahrheit und Methode,* p. 161.

109. Karl Mannheim.iîei/râj/e *zur Theorieder Weltanschauungsinterpretation* (Contribuţii la teoria interpretării concepţiei despre lume), în „Kunsgeschichtliche Ein-

zeldarstellungen," II, Viena, 1923: citate la p. 22, 32, 16, 12.

110. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts* (Artă şi semnificaţie), Garden City, N.Y. 1957, p. 31; anterior în *Studies in Iconologg* (Studii de iconologie), New York, 1939, ediţie de buzunar New York, 1962, p. 8. In loc de „iconologie", aici se mai foloseşte termenul de „iconografie într-un sens mai profund." Pe lîngă acestea se spune despre „valorile simbolice" că „sînt în *general*

necunoscute pînă şi artistului însuşi", (în loc de *.,adesea").*

111. *Wahrheit und Methode,* p. 287.

112. Iniţial sub titlul *„El in Arcadia ego: On the concep/ion of Transience in Poussin and Watteau"* (Et in Arcadia ego: despre conceptul de tranzitoriu la Poussin şi Watteau) în *Philosophy and Hisiory, Essays presented to Ernst Cassirer,* Oxford, 1936, p. 223—254. Retipărit în: *Meaning in the Visual Arts,* p. 295—320. citate la p. 313/14, 317, 320.

113. Kurt Badt, *Domenichios ,Caccia di Diana, in der Galleria Borghesc (Caccia di Diana* de Domenichino, la Galleria Borghese), in „Miinchner Jahrbuch der bildenden Kunst", XIII, 1962, p. 216—237; citat la p. 222.

114. „The Burlington Magazine," XCVIII, 1956, p. 110—116 267—269; în special p. 275—279.

115. *Early Netherlandish Painting,* Cambridge, 1953, I, p. 144.

116. *Op. cii.,* 276.

117. Raymond Klibansky, *Envin Panofsky and Fritz Saxl, Saturn and Melancholy, Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art,* London, 1964; citate la p. 345, 360, 363.

118. Conceptul de „simbol" desemnează un anume raport dintre „imagine" şi „semnificaţie". în înţelesul unei legături artistic reuşite, a unei perfecte corespondenţe între cele două componente, conceptul de simbol nu joacă în ştiinţa artei aproape nici un rol.
Accentul va fi pus pe ..semnificaţie" şi astfel se ajunge la teoretizarea artei, ca în sistemul lui Panofsky. Sau, va fi pus pe primul plan elementul imagistic, şi astfel i se va asocia o înclinare antiraţională, împotriva dominaţiei conştientului. în acelaşi timp „simbolul" va fi reinvestit în spiritul „arhaicului". Aceasta se întîmplă frecvent în domeniul artei moderne şi al exegeţilor ei, care adesea aruncă o punte spre epocile preistorice şi arhaice. Ca exemple pot servi unele frazealelui Siegfried Giedion. în cartea lui *The Eternal Present: The Beginnings of Art* (Eternul prezent: începuturile artei) Bollingen Series XXXV, 61, New York, 1962, se spune în partea a IT-a, intitulată „Simbolizarea": „Formele fără o semnificaţie vizibilă şi care totuşi au un impact direct asupra simţurilor constituie elemente dominante în „arta contemporană".

Aceste simboluri se deosebesc nu numai de simbolurile magice puternice ale preistoriei, dar şi de simbolurile conceptualizate ale grecilor. Simbolurile de astăzi sînt anonime; ele par să existe doar pentru ele însele, fără semnificaţie directă. Şi totuşi exercită o inexplicabilă atracţie: magia formelor lor. într-un anume sens, ele reprezintă un proces de regenerare şi tămăduire, un refugiu din frenezia tehnologică. Pe lîngă aceste simboluri sau forme anonime fără o semnificaţie directă, simboluri străvechi din trecutul îndepărtat au fost
335
reînviate şi integrate in contexte noi, după cum se poate observa în opera lui Mir6 şi Klee, între alţii ... Legile logicii au influenţat gîndirea filosofică mereu de la Renaştere încoace, in special din secolul al XVII-lea. Această influenţă merge pe o linie strins paralelă, în sfera opticului, cu influenţa perspectivei asupra viziunii noastre despre univers. Tocmai împotriva acestor criterii înguste ale logicii raportului dintre cauză şi efect şi ale perspectivei optice îşi manifestă resentimentul şi se ridică prezentul ... Drumul în sens unic al logicii ne-a făcut să aterizăm în mocirla materialismului." (p. 81)

119. Cf. şi recenzia lui Ernst Gali, în „Kunstchronik", 6, 1953, p. 42—49.

120. Cf. şi Panofsky, *The History of Art as a Humanist Discipline* (Istoria artei ca disciplină umanistă), în *Meaning in the Visual Arts,* p. 1—25, în special p. 17.

Structură

1. Wilhelm Dilthey, *Gesammelle Schriţten* (Scrieri alese), V. Stuttgart-Gottingen, 1957, p. 139 — 240, în special p. 176 şi urm., 200 şi urm.

2. Dilthey^ *Gesammelte' Schrilten,* VII, 1958, p. 25.; cf. aici şi Felix Krueger, *Der Struklurbegriff in der Psychologie* (Conceptul de structură în psihologie), în: Krueger, *Zur Philosophic und Psychologie der Ganzheit, Schriften aus den Jahren 1918—1940* (Contribuţie la filosof ia şi psihologia totalităţii, Scrieri din anii 1918—1940), Berlin-Gottingen-Heidelberg, 1953, p. 125 — 145.

3. Dilthey, VII, p. 17 — Această transpunere înseamnă deci „că se trece de la construcţia unui sistem de conexiuni ale experienţei individuale de viaţă la un sistem de conexiuni istorice, pe care individul nu le va mai trăi şi experimenta." (Gadamer, *Wahrheit und Methode,* p. 210). Acest transfer al conceptului de structură iniţial cu caracter psihologic, spre planul hermeneuticii istorice, a făcut posibil conceptul „vitalului" la Dilthey. Acest concept absoarbe conceptul hegelian de spirit. „Spiritul absolut" se manifestă acum la Dilthey sub forma conştiinţei istorice, nu ca la Hegel, într-o filosofie speculativă. „Nu în cunoaşterea speculativă a conceptului, ci în conştiinţa istorică se realizează cunoaşterea de sine însuşi a spiritului." (Gadamer, *op. cit.,* p. 216 v. şi p. 205 — 228). în orizontul unei

înţelegeri atît de curpinzătoare a noţiunii de viaţă, arta, filosofia, ştiinţa vor apare numai ca formele ei de expresie.

4. Aici este luat în consideraţie numai conceptul de structură In ştiinţa artei. Pentru folosirea aceluiaşi concept în alte ştiinţe ale spiritului v. şi *Zur Entwicklung des modernen Strukturbegriffs in den Geisieswissenschaţten seit 1930* (Despre evoluţia conceptului modern de struc-

tură in ştiinţele spiritului de la 1930 încoace) de Hans Naumann (in curs de apariţie), Cu privire la conţinutul filosofic al conceptului de structură în general v. Heinrich Rombacli, *Substanz, System, Slruktur,* Freiburg-Miinchen, 1965 I, p. 15 şi urm. Cu privire la conceptul de structură în ştiinţele moderne ale naturii şi in arta modernă: *Structure in Art and Science,* ed. de Gcorg Kepes, New York, 1965. Cuprinde şi Margit Staber, *Concrete Painting as Structural Painting* (Pictura concretă ca pictură structurală); p. 165 — 185. Ca exemple sînt date opere de Mondrian, Albers, Tobey, Bill. Cf. şi J.H.M. van der Marck, *Charles Biedermann and the Structurist Direction in Art;* Fccstbundel F. van der Meer, Amsterdam-Briissel, 1966, p. 186—207. Analizaţi sînt printre alţii Mondrian, Pevsner şi Gabo.

Sedlmayr

5. Culegerea de studii ale lui Sedlmayr: *Kunst unde Wahrheit, Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte* (Artă şi adevăr, Contribuţii la teoria şi metoda istoriei artelor), Hamburg, 1958, Rowohlts Deutsche Enzyklopădie 71 (citată în text *K.W)* cuprinde următoarele scrieri:

Die Kunstgeschichie auf neuen Wegen, iniţial In „Europa-Archiv", 4,1950,20 februarie, p. 2825—2828.

Die Quintessenz der Lehren Riegls, iniţial in Alois Riegl, *Gesammelte Aufsălze,* Viena, 1929, p. XI—XXXIV.

Zu einer slrengen Kunstwissenschaft (Contribuţii la o ştiinţă riguroasă a artei, iniţial în „Kunstwissenschaftliche Forschungcn", I, Berlin, 1931, p. 7—32.

Kunstgeschichie als Geistesgeschichle — Das Vermăchtnis Max Dvofâks, iniţial In *Wort und Wahrheit,* 4, 1949, p. 261-279.

Kunstwerk und Kunstgeschichie, iniţial in Hefte des kunsthitorisches Scminars der Universităt Miinchen", I, 1956.

Bild und Wahrheit, iniţial în *Wort und Wahrheit, 8,* 1953 p. 499-506.

Die ivahre und die falsche Gcgenwart, iniţial în „Merkur" 9, 1955, p. 430—449. .

Jan Vermeer — Der Ruhm der Malkunst (Faima picturii), iniţial în „Kunstgeschichtliche Studicn fur Hans Kaufmann", Berlin, 1956, p. 262—271.

O listă a scrierilor lui Hans Sedlmayr pînă în 1961 există in volumul omagial Hans Sedlmayr, Miinchen, 1962, p. 349-355.

6. O teorie a „prefigurărilor" a fost elaborată de Joseph Gantner, cu referinţe în primul rînd la Wolfflin şi Crocc. V. şi o autoprezentare in cartea sa: *Schicksale des Menschenbildes* (Destine ale imaginii umane), Berna, 1958, p. 111 şi urm. şi p. 190 şi urm.

337

7. Cu privire la *Gesellsrhultstcltrc* (Teoria societăţii) de Alfrcd Vierkandt (Stuttgart, 1923), acesta afirmă în principiu: „Numai devotamentul faţă de problemele supraindividuale conferă vieţii personale valoare, iar prioritatea intereselor colective faţă de cele individuale este una din trăsăturile esenţiale ale unei sănătoase vieţi de grup." (p. 350).

8. Cu privire la o „istorie a problemelor" de concepţie neokantiană, v. şi Gadamer, *Wuhrheit und Melhode,* p. 357, 358: „Un punct de vedere în afara istoriei din care să poată fi gindită identitatea unei probleme în transformările ei de-a lungul istoriei de a-şi găsi soluţiile, nici nu există ... O problemă pe care o recunoaştem, nu este pur şi simplu aceeaşi, dacă este vorba să fie înţeleasă printr-un demers autentic interogativ ... Un punct de vedere aflat mai presus de cel al problemelor însăşi, din care adevărata identitate a unei probleme să poată fi gîndită, este o pură iluzie."

9. Wilhelm Dilthey, *Die Entslelmng der Jlcrmeneutik* (Naşterea hermeneuticii) 1900. *Gesammeite Schriften,* V, ed. 'a 2-a 1957, p. 329.

10. Ce-i drept Sedlmayr vroia să explice ideile lui Riegl „aşa cum le gîndisc Riegl, chiar dacă s-ar dovedi că a fost greşite". *(K.W.* 14) In cursul interpretării însă s-a văzut că nu era nimic greşit, doar „neînţelegere". Chiar şi definiţia radical formalistă dată de Riegl operei de artă — „Formă şi cyloare pe o suprafaţă sau în spaţiu" — era pentru Sedlmayr doar „o poziţie foarte riscantă şi greşit înţeleasă". *(K.W.* 31) O explicare a „evidentelor puncte slabe" ale edificiului Hegelian nu o găsim la Sedlmayr din pricina „lipsei de spaţiu", după cum se spunea în prima ediţie.

11. Sedlmayr, *Geslaltelcs Sehen* (Vizualitate structurată), Belvedere, 8, 1925. Caietul 10, p. 65-73; citate la p. 67, 69, 71, 73.

12. Sedlmayr, *Zum BegrifI der „Strukturanalyse"* (Despre conceptul de „analiză structurală". încă odată monografia Fontana de Coudenhove-Erthal), în „Kritische Berichte zur kungstgeschichtlichen Literatul-'. III/IV, 1931/32, p. 146-160; citate la p. 149, 150.

13. Sedlmayr, Recenzia cărţii lui Eduard Coudenhove-Erthal: *Carlo Fontana und dic Architeklur des romischen Spätbarocks* (Caro! Fontana şi arhitectura barocului roman tîrziu), în „Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur", III, 1930/31. p. 93-95; citat Ia p. 94.

14. Sedlmayr, *Fischer von Erlach der Aliere,* Miinchen, 1925, passim; în a doua monografic despre Fischer von Erlach (Viena, Miinchen, 1956) Sedlmayr a minimalizat influ-

enţa lui Borromini asupra creaţiei timpurii a lui Fischer.
15. Rudolf Wittkower, *Zu Ilans Sedtmayrs Besprechiing von E. Coudenhove-Erlhals Karlo Fontana* (Despre recenzia lui Hans Sedlmayr la *Carlo Fontana* de E. Coudenhove-Erthal) ; în „Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur" III/IV, 1931/32, p. 142-145: „Este
338
o concluzie greşita a lui Sedlmayr aceea de a fi vrut să deducă din desfăşurarea spaţială diferită a celor două etaje ale edificiului San Biagio acel principiu al vizualităţii care transformă", prezentat in altă parte. La Sedlmayr teoria devine aici un scop In sine, ea nu rezultă din viziunea asupra lucrului." Şi Wittkower atrăgea atenţia asupra pericolului „care poate proveni din posibilităţile şi căile multiple ale cercetării, atunci cînd spirite dogmatice ridică pretenţia că rezultatele. lor au un caracter absolut", (p. 145)
Zum Begrift der „Strukinranalijse", p. 156, 157.
Ibidem, p. 158, 159.
Citat după reprint-ul in volumul omagial colectiv, *Gestalthaftes Sehen,* cu prilejul centenarului naşterii lui Christian von Ehrenfels, ed. de Ferdinand Weinhandl, Darmstadt, 1960, p. 44—46.
Naturalismul estetic, care şi-a croit drum aici, ne face să înţelegem cum a devenit Christian von Ehrenfels fondator al „teoreiei gestaltiste" şi în acelaşi timp un reprezentant cu autoritate al unei biologii umane orientată spre educarea omului.
După Erwin Rausch, *Zum Gamheitsproblem in der Psycologie des Denkens* (Despre problema totalităţii în psihologia gîndirii), in „Studium generale", 5, 1952, caiet 8, p. 479-489. Vezi la p. 482.
Alte criterii sau diferenţieri în această chestiune nu au fost, după ştiinţa mea,.elaborate. în 1960, WalterEhrenstein scria in volumul omagial *Gestalthaftes Sehen:* „Privit conform acestui criteriu al lui Ehrenfels, un cerc negru omogen ar fi o formă mult inferioară unei forme de o calitate structurală posibilă numai într-un caz ideal, deoarece o percepţie de acest fel s-ar afla, ce-i drept, pe cea mai înaltă treaptă a unităţii, dar în acelaşi timp pe cea mai joasă treaptă a varietăţii. Invers, unele picturi suprarealiste, pe care se pot vedea într-o alăturare arbitrară lucruri care nu au nici o legătură obiectivă între ele, ar putea servi ca exemplu al unei mari diversităţi in cadrul unei unităţi precare". (Christian von Ehrenfels; *Kriterium der Gcstalthohe* (Criteriul calităţii structurale), p. 121 — 111; citat la p. 125). Să fie nevoie aici de o „teorie gestaltistă"?
— în cartea sa, *Kunst und Sehen* (Arta şi văzul), 1954, (în germană, Berlin 1965) Rudolf Arnheim a aplicat rezultatele cunoaşterii obişnuite de psihologia gestaltistă în rezolvarea problemelor formale ale artei plastice. Pe cit sint însă de concludente observaţiile lui Arnheim in cazul obiectelor optice simple, fără

pretenţie artistică, pe atît de puţină noutate şi semnificaţie mi se pare că aduce acest mod de a privi lucrurile, atunci cînd este vorba de a interpreta operele de artă. A se compara descrierea făcută de Arnheim tabloului *Plingerea lui Hristos* de Giotto (p. 378—381) cu interpretarea dată de Rintelens aceluiaşi tablou In cartea sa despre Giotto, publicată în 1911.

22. Ehrenfels,J/6/ie*und RetnheitderGestalt(Despre* calitaleaşi puritatea structurii), după reprint-ul din *Gestatthaftes* ***Sehen,*** **p. 44.**

23. Alte observaţii în acest sens v.: Christian von Ehrenfels, *Das Primzahlengesetz* (Legea numărului prim), 1922, retipărit în *Gestatthaftes Sehen.* p. 47—60: citat la p. 49.

24. Max Wertheimer, *Uber Gcstalttheorie* (Despre teoria gestaltistă), Symposion, I, 1927, p. 39 — 60; citat p. 49.

25. Erwin Straus, *Vom Sinn der Sinne,* p. 324. Psihologia gestaltistă este supusă aici unei critici pătrunzătoare: „Dacă psihologia gestaltistă şi teoria ci cu privire la totalităţile închise au dreptate, alunei şi structura conştiinţei trebuie să fie atomistă. Totalităţile închise sînt totalităţi încheiate; aici nu există iertare. Dacă este aşa, atunci fenomenele de conştiinţă care le însoţesc nu pot fi altfel. Teoria care a vrut să înfringă atomismul sfîrşeşte într-un atomism mult mai radical decît primul. Epifenomenalismul moderat şi limitat al lui Descartes a pierdut mult în acest proces de expansiune şi în schimb nu a cîştigat nimic. Totul rămîne la subordonarea sentimentului faţă de gîndire, rămîne la singularizarea temporal fărîmiţată a experienţelor interioare, la simpla acumulare de impresii; despre devenirile unui subiect finit în comunicare cu lumea lui înconjurătoare nu aflăm acolo nimic." p. 322 şi apoi p. 317—228; ulterior critica directă la adresa psihologiei experimentale „obiective"). Nici Viktor von Weizsăcker nu urmează psihologia gestaltistă (v. şi *Der Gestaltkreis, Theorie der Einheit von Wahrnehmeu und Bewegen* (Cercul structurii, Teoria despre unitatea percepţiei şi a mişcării), Stuttgart, 1950, p. 11: „... considerăm că nu este posibilă introducerea unui astfel de moment al însumării în cadrul vreunei cercetări analitice şi că, în ultimă instanţă, este vorba aici de o variantă a vitalismului".)

26. Sedlmayr, *„Summative" Stilkrilik,* îu „Belvedere", 9 — 10 1926, Forum, p. 21-23: citate la p. 21 şi 23.

27. Sedlmayr, *Johann Bernhard Fiseher von Erlach.* Wicn-Mtinchen, 1956, p. 149. Sedlmayr încearcă să scuze analiza structurală considerind că ar fi Înregistrat eşecuri fiindcă nu a avut îndeajuns în vedere problema cronologiei, scuza sa nu stă în picioare. în 1956, Sedlmayr scria: „...Argumentele melc împotriva atribuirii se convertesc în argumente favorabile ei dacă opera... a fost realizată între 1690—1692." *(op. cil.,* p. 149). Acest lucru nu este adevărat. Căci nu sînt deloc *aceleaşi* argumente ca în 1926. în 1926 se spunea „Oare cum a asamblat arhitectul aceste motive? Pe scurt spus, nu în chip

„organic", ci prin cîrpeli fragmentare... Edificiul nu are o unitate veritabilă, ci este un agregat compus din idei îmbucătăţite..." *(op. cit.* p. 22.) Despre acestea în 1956 nu se mai suflă un cuvlnt. O astfel de operă din cîrpeli, descrisă de Sedlmayr în 1926, nu putea fi edificiul lui Fiseher nici în 1690, nici îu 1699.

340

28. Şi la Sedlmayr apare ocazional o formulare ca aceasta: „la fel ca oriunde avem de a face cu totalităţi veritabile, întregul trebuie înţeles prin intermediul părţilor, iar părţile prin intermediul întregului". *(K. XV.* 91) Sedlmayr nu trage însă de aici concluzii metodice. Direct după această frază urmează declaraţia: „Scopul oricărei analize structurale" este „de a defini şi a face înţelese cît mai multe lucruri, pornind de la un nucleu central." Această cerinţă se contrazice cu permanenta referire la părţi, formulată în prima fază. Căci „punctul central" de la care trebuie pornit, este tocmai integralitatea totalităţii, momentul care ii conferă vinitate. A sesiza acest lucru este scopul analizei structurale.

29. Dilthey, *Die Enlsiehung der Ilermcneutik, Gesonunelte Schrijlen,* V. p. 330, 334.

30. Emil Staiger, *Die Kunst der 1nlerpretation* (Arta interpretării), Ziirich, 1955, p. 14, 19, 20.

31. în legătură cu folosirea conceptului de stil in ştiinţa literaturii, cf. şi YVolfgang Kayser: „S-ar putea spune că istoricii de artă, de la Winckelmann încoace, sînt înclinaţi, cind vorbesc de „stil", să se gîndească la „stilul epocii", iar istoricii literari la „stilul personal." *(Der Stilbegriff der Lileralnrwissenschajl* (Conceptul de stil în ştiinţa literară), în *Die Vortragsreise, Studien zur Lileratur* (Conferinţe; Studii asupra literaturii), Berna, 1958, p. 76).

32. *Das Problem der Form in der bildenden Kunsl* (Problema formei Sn artele plastice), ediţia a 3-a, p. VIII.

33. Cf. şi Frankl, *Si/stern der Kunslwissenschaft* (Sistemul ştiinţei despre artă); Friedrich Sander, *Gestallpsychologie und Kunsllheorie. Nene psychologische Studien* (Psihologia gestaltistă şi teoria artei. Noi studii de psihologie), IV, Miinchen, 1932, p. 319 şi urm. (reprint. în Friedrich Sander, Hans Volkelt, *Ganzheitpsijchologie* (Psihologia totalităţii), Miinchen, 1962, p.' 383—403; Werner Hofmann, *Studien zur Kunstheorie des 20. Jahrhunderts* (Studii de teoria artei a secolului XX), în „Zeitscbrift fur Kunstgcschichte", 18, 1955, p. 136—156, in special p. 143 şi urm.

34. *Die „Macchia" Bruegcls* a apărut mai intîi în „Jahrbuch der kunsthistori sehen Sammlungenin Wien, NcueFolge", 8, 1934, p. 137—159. Citat după reprint-ul din *Epochen und Werke, Gesammeltc Schriften zur Kunstgeschtchte,* (Epoci şi opere, scrieri despre istoria artei), I, Wien-Miinchen, 1959, p. 274-318, citat: *E.W.* I.

35. Max Dvorak. *Pieter Bruegel der Aliere,* retipărit în: *Kunslgeschichte als Geistesgeschichte.* Miinchen, 1928,

p. 219—257; citate la p. 228, 253, 257.
36. Sedlmayr considera interpretarea sa influenţată de
suprarealism ca fiind cea justă. „Caracterul manierismu-
lui propriu-zis, dacă-l cercetăm cu metodele cele mai
moderne, este însă cu totul altfel decît cum îl vedea
Dvofâk. Sufletului curat al lui Dvofâk îi era cu neputin-
ţă să recunoască în manierism, acele clemente de bază
341
demonice şi glaciale, care, pentru generaţia unui Ernst
Jiinger, nu puteau rămîne secrete. ..." *(K. W.* 74/75)
în *Verlust der Mitte* (Pierderea măsurii), Brucgel
devine „precursor al artei moderne." (p. 189 şi urm.:
*Bruegel und die Herabsetzung des Mcnschen (Brugel şi în-
josirea omului).* în raport cu Dvofâk imaginea lui Sedl-
mayr despre Bruegel înseamnă totuşi cîştig şi pierdere
laolaltă. Caracterizarea măiastru cizelată este obţinută
cu preţul unei parţialităţi deformante. — Şi viziunea
lui Sedlmayr asupra catedralelor trădează trăsături
suprarealiste, v. şi Ernst Gali, In „Kunstchronik", 4,
1951, p. 14-21.
37. Sedlmayr, *Gestalteles Sehcn,* p. 72.
38. Sedlmayr, *Die Archilektur Borrominis,* Berlin, 1930,
M un cheu, 1939; citate (după ed. a 2-a), la p. 56, 64,
75, 128, 132, 133.
39. în cartea sa despre Borromini, Eberhard Hempel accen-
tua mai ales caracterul integralist al arhitecturii lui
Borromini. *(Francesco Borromini,* Viena, 1924, de ex.
p. 44, 180, etc). Şi aceasta, în ciuda faptului că folosea
metoda analizei stilistice presupusă a fi ..aditivă", „de
însumare". Analiza structurală ajungea, în cazul lui
Borromini, să susţină o „structură atomistică" şi astfel,
cu toate că oferă multe observaţii de amănunt excelente,
să dea, pe ansamblu, o interpretare falsă a arhitecturii
Iui Borromini I
40. *Vom Sinn der Sinne,* p. 322. v. aici şi Bruno Petermann,
*Die Wertheimer-Kojjka-Kohlersche Geslaltheorie und das
Geslallproblem systematisch und kritisch dargestellt* (Teo-
ria gestaltistă Werthcimer-Koffka-Kohler şi o prezentare
sistematică şi critică a problemei gestaltiste), Leipzig,
1929, p. 257: „Trebuie, într-adevăr, să afirmăm că struc-
tura sistemului ştiinţific al pshihologiei gestaltiste
nu este chiar atît de radical deosebită de structura
ştiinţific-teoretică a psihologici elementelor: cu concep-
tul de structură, sistemul lui Wertheimcr procedează
teoretic vorbind la fel ca şi psihologia autentic atomistă
cu noţiunea de element... în ambele cazuri este vorba
de încercarea de a deriva dintr-o oarecare *..realilaie ulti-
mă",* înţeleasă ontologic,... „explicînd" „adevăruri"
sufleteşti, prin aşezarea la baza acelor realităţi ultime,
a unor legităţi, tendinţe şi forţe adecvate lor. Iar în
miezul acestui acord între cele două puncte de vedere
se află, în ambele cazuri, faptul că specificul realităţilor
ultime este de aşa natură, încît pornind de la ele, de fie-
care dată, o derivare autentic constructivă, completă a

ceea ce stă la indemîna observaţiei este concepută ca fiind posibilă..."

41. în teoria baldachinului, Sedlmayr concepea şi el opera de artă ca fiind compusă din „elemente". „Elementele din care este construit spaţiul interior al catedralei sînt... „baldachinele" şi pereţii... Văzută din spaţiul ei interior, diversitatea de forme a catedralei se rezumă la aceste două elemente. Prioritatea o are aici ideea

342

baldachinului." „Spaţiul este alcătuit ...din celule transparente de „baldachin", asemeni unui cristal compus din fragmente cristaline..." *'Entstehung der Kathedrale,* (Originea catedralei), Ziirich, 1950, p. 48, 50). Jantzen a respins teoria baldachinului. *(Kunst der Gotik* /Arta goticului), Hamburg, 1957, rde 48, p. 42): „există... trăsături care nu ne permit să apreciem spaţiul interior al catedralei gotice ca o suită de celule de „baldachin"... nu rezultă de nicăieri o succesiune spaţială de baldachine.")

42. V. şi *Die Archilektur Borrominis,* p. 92—100.

43. Eberhard Hempel, *Ist „eine strenge Kunstivissenschafl" moglich?* (Este posibilă „o ştiinţă riguroasă a artei"?), in „Zeitschrift fur Kunstges'chichtc", 3, 1934, p. 155 — 163. Trimitere la p. 160 şi 161.

44. Sedlmayr, *Michelangelo, Versuch iiber die Urspriinge seiner Kunst* (Michelangelo, Eseu asupra originii artei sale), Munchcn, 1940. retipărit *E.W..* I. p. 235-251; citat la p. 239.

45. *Die Arcliitektur Borrominis,* p. 152 şi urm.

46. Michael Alpatolf, *Das Selbslbildnis l'oussins im Louvre,* în „Kunstwissenschaftliche Forschungen", II, 1933, p. 113-130. Trimitere la p. 117, 119, 129

47. Otto Păcht, *Gestallungsprinzipien der westlichen Malerei des Io. Jahrlmnderts* (Principii formale ale picturii occidentale în secolul al XV-lea), în „Kunstwissenschaftliche Forschungen", II, 1933, p. 75-100, trimitere la p. 80.

48. *Die Architeklur Borrominis,* p. 75.

49. Sedlmayr, *Ober eine mittelalterliche Ari des Abbildens.* Iniţial în „La Critica d'Artc", I, 1935/36, p. 261-269. Betipărit în *E.W.* I, p. 140 — 154; citate la p. 142 şi 143.

50. Sedlmayr, *Osterreichische Barockarchitektur 1690—1740,* Viena, 1930, p. 29. v. şi Sedlmayr, *Das Gesamtkunstwerk des Regence und Rokoko, E.W.* II, p. 188—193, p. 192: *Vertauschung der Realitălsphăren* (Confundarea sferelor de realitate).

51. Sedlmayr, *Spătanttke Wandsysteme,* retipărit în *E.W. 1.,* p. 31 — 79; citat la p. 77. Cu referire la Sedlmayr: *Das erstemittelalterliche Architeklursijstem;* iniţial în „Kunstwissenschaftliche Forschungen", II, 1933, p. 25 — 62, retipărit in *E.W.* I, p. 80-139.

52. Sedlmayr, *Das Kapitol des della Porta,* iniţial in „Zeitschrift fur Kunstgeschichte", 3, 1934, p. 264-274, retipărit în *E.W.* II, p. 45 — 56; citate la p. 45 şi 49.

53. *Vom Sinn der Sinne,* p. 322.
54. Betipărit în Friedrich Sander, *Hans Volkelt Ganzheits-psychologie, Grundlagen, Ergebnisse, Anivendungen,* Munchen, 1962, p. 73-112; citate la p. 84 şi 80.
55. Semnificaţia alegorică mai profundă este aici luată foarte în serios. Kurt Badt, în interpretarea tabloului lui Vermeer, a ţinut seama de faptul că muza Clio, muza inspiratoare a istorici este înfăţişată în *modelul* costumat
343
ca muză, fapt de care „se leagă nemijlocit o deziluzie." De aceea sensul alegoric al imaginii trebuie „luat pe de o parte ceva mai uşor, cu puţin umor şi ironic, drept o mică invectivă adresată unor contemporani şi colegi care îşi etalează solem rechizita alegorică şi simbolică, precum şi publicului care o admiră, şi pe de altă parte drept o slăvire a realului, a cotidianului, a nesemnificativului, teme ale artei lui Vermcer. *(Slujnică turnind luptele, Dantelăreasă.) („Modell und JMaler" von Yermeer, Probleme der Inlerpretalion.* Kâln, 1961, p. 110, 111).
Sedimayr a respins energic această interpretare, într-o replică adresată lui Badt („Interpretationcn", „Hefte des kunsthistorischen Scminars der Universitât Munchen", 7—8, 1962, p. 34—65), fiind de părere că Badt „a banalizat într-un chip excesiv" tabloul lui Vermcer. (p. 46) Regăsim aici aceeaşi adversitate a lui Sedimayr faţă de realul „nesemnificativ" şi de lucrurile lumeşti, pe care o puteam constata comparind interpretările lui Dvofâk şi ale lui Sedimayr referitoare la Bruegel. Sedimayr a întîmpinat în această problemă a sensului alegoric al imaginii insolubile dificultăţi.
Demersul lui Sedimayr este însă de reţinut. La p. 43 a replicii sale preciza: „Descrierea pe care o face Badt subiectului dat ne face să simţim lipsa unei abordări a problemelor suprafeţei şi luminii. în plus, nu te poţi decît cu greu feri la citirea descrierii culorilor din tablou, de bănuiala că Badt nu a văzut originalul lucrării sau că nu l-a memorat exact. Intervine aici şi amănuntul că în loc de 17 provincii, Badt vorbeşte de 7, deşi în tabloul original, pe inscripţia hărţii cifra XVII poate fi văzută foarte clar, ceea ce ar putea confirma această bănuială."
Totuşi Sedimayr însuşi scria în retipărirea interpretării sale referitoare la Vermeer, publicată în *Kunst und Wahrhetl* (1958) citată de Badt: „Nu este deloc o simplă întîmplare faptul că pe peretele reprezentat în tablou nu se află o pictură, ci o hartă a celor „VII provincii". *(K.W.* 166) Şi determina sensul alegoric al tabloului în mod corespunzător, ca fiind: „arta picturii, gloria Olandei" *(K.W.* 166, 169)
In prima versiune a textului aceleiaşi interpretări, în volumul omagial pentru Hans Jantzcn, Berlin 1951, Sedimayr vorbise exact despre harta celor XVII provincii, în acelaşi timp însă şi despre semnificaţia ale-

gorică: „arta picturii, gloria Olandei" *(op. cit.* 173, 175) O legătură între cele „XVII provincii" şi „Olanda" este istoriceşte imposibilă, şi de aceea, discret, Sedimayr a pus, în 1958, VII provincii în loc de XVII, pentru a salva sensul alegoric: „arta picturii, gloria Olandei". Şi totuşi „în tabloul original pe inscripţia hărţii cifra XVII poate fi văzută foarte clar". De aceea în al doilea reprint al aceluiaşi studiu, în *lipochen und Werke,* II, 1960, p. 113, 116, se vorbea iarăşi de XVII provincii,
344
iar sensul alegoric al tabloului devenea: „arta picturii, gloria Ţărilor de Jos", de asemeni sub forma unei îmbunătăţiri discrete. în replica din 1962 Sedimayr preciza acest sens alegoric: „faima artei de a picta, cu o aluzie la Ţările de Jos de altădată", (p. 46)

Acest sens dat tabloului rămine totuşi, pentru arta lui Vermeer, cu totul de neînţeles. „Pentru Vermeer semnificaţia „arta picturii, gloria Olandei" avea un înţeles. De ce să fi vrut însă Vermeer să proslăvească arta picturii ca o glorie a Ţărilor de Jos de *altădată?,* el, a cărui artă a fost descrisă astfel de Kurt Bauch: „Numai în ceea ce există aici şi acum se află toate tainele, toată frumuseţea, „toate înţelesurile" *(Der fruhe Rembrandt und seine Zeii)* (Creaţia timpurie a lui Rembrandt şi epoca sa), Berlin, 1960, p. 35.)

Tolnay interpreta tabloul ca „nostalgie a pictorului (Vermeer) dorindu-şi înflorirea artei sale din vremea vechiului imperiu al Ţărilor de Jos." Pînă şi Sedimayr •considera că această interpretare merge prea departe. („Intcrpretationen", p. 51) De fapt ea este cu totul neverosimilă şi nu-şi găseşte în arta lui Vermeer nici cel mai mic punct de sprijin. Sedimayr însuşi nu ştia să explice însă de ce Vermeer ar fi vrut să elogieze arta picturii în Ţările de Jos de odinioară. Presupunerile se contraziceau: s-ar fi putut ca tabloul să fi fost pictat pentru breasla Sf. Luca, care l-ar fi respins tocmai din pricina aluziei la imperiul Ţărilor de Jos ! *(op. cit.,* p. 60) __

După toate acestea, sensul alegoric al tabloului rămine de neînţeles dacă îl privim în seriozitatea lui rigidă. Revelatoare pentru arta lui Vermeer devine această semnificaţie alegorică numai în interpretarea lui Badt. — Voi reveni în favoarea metodei interpretative a lui Badt, ghidată după construcţia consecventă a imaginii, pe care Sedimayr o respingea cu hotărîre.

56. Sedimayr, recenzie la *Die äslhciische Erscheinungsweise der Farben* (Formele de manifestare estetică a culorilor) de G. J. von Allesch, în „Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur". IV, 1931/32, p. 214-224, cit. la p. 218 şi 214.

57. Sedimayr, *Pieter Bruegel, Der Sturz der Blinden, Paradigma einer Strukluranalyse.* în „Hefte des kunsthistorisches Seminars der Universitât Munchen", 2, 1957, p. 45. Nu mai apare în reprint-ul din *E.W.* I.

58. *Gestalteles Sehen,* p. 65.
59. *Die Architektur Borrominis,* p. 19/20. Şi Hempel trăgea de aici concluzia că: „Pentru a înţelege construcţia unei opere de artă se impun aceleaşi cerinţe ca pentru înţelegerea structurii unei maşini" (în *Ist ..cine strenge Kunstwissenschaft" moglich?,* p. 157).
60. Sedimayr, *Analogie, Kunstgeschichte und Kunst:* în Studium generale, 8, 1933, p. 697—703; cit. la p. 702.
61. Sedlmayr.Das *poetische Wort und die Kunst,* (Poezia şi arta).
345
în„IIefte des kunsthistorischen Seminars der Universität Munchen", 3, 1957, p. 15/16 şi 2.
62. Sedlmayr, *Analogie, Kunstgeschichle und Kunst,* p.703.
63. Sedlmayr, *Die Revolution der modernen Kunst,* Hamburg, 1955, Rowohlts Deutsche Enzyklopădie, I, p. 91.
64. Kurt Riegler, *Traktat vom Schonen, Zur Ontologie der Kunst* (Tratat despre frumos, Contribuţie la o ontologie a artei), Frankfurt/M., 1935 („Philosophische Abhandlungen", III) p. 31, 33.
65. Gocthe, *Werke,* Hamburg, 1953, XII, p. 56, 58.
66. în 1950 Sedlmayr făcea următoarea distincţie: „Opera de artă concretă este o totalitate *închisă;* istoria este o totalitate *deschisă. (Die Enstehung der Kathedrale,* p. 536) Expresia „o totalitate deschisă" a fost poate preluată de la Karl Jaspers. El scria la p. 331 a cărţii sale apărută In 1949 *Vom Ursprung undZiel der Geschiehte* (Despre originea şi ţelul istoriei): „Totalitatea istoriei este un întreg deschis." Este important totuşi să vedem în ce raporturi se află la Jaspers cele două determinări: „deschis" şi „întreg". Cîteva citate vor putea elucida această problemă. „Unitatea istoriei nu poate fi cuprinsă prin ştiinţă. ...Unitatea ţelului atotcuprinzător nu poate nici ea să fie demonstrată... " *(op. cit.,* p. 321) „Unitatea nu poate fi privită ca organism ordonat al unei totalităţi umane. Totalitatea istoriei nu este cu adevărat prezentă în vreo viziune, nici ca realitate, nici ca semnificaţie". „Cel care nu se ia după entuziasmul pentru o aşa-zisă înţelegere atotcuprinzătoare a istoriei ca unitate, va trebui totuşi să găsească în toate aceste aspiraţii spre unitate o urmă de adevăr. Lucrurile se falsifică atunci cînd are loc un transfer al particularului spre general. Adevărul rămîne însă în picioare ca indiciu şi semn." „Orice linie de dezvoltare, orice structură tipică, toate unităţile existente reprezintă simplificări în cadrul istoriei, care devin false, atunci cînd vor să pătrundă în secretele istorici în totalitatea ci." (p. 322.) „în fapt, noi creăm permanent viziuni de ansamblu asupra istoriei. Dacă din ele rezultă scheme ale istoriei ca perspective posibile, sensul lor se răstoarnă, deindată ce viziunea de ansamblu se ia drept adevărata cunoaştere a totalităţii, al cărei mers ar fi, se spune, înţeles, în necesitatea sa. Adevărul 11 atingem numai în măsura în care în locul cauzalităţii generale cercetăm la nesfîrşit anumite cauzalităţi determinate."

(p. 330.) „încercăm să înţelegem unitatea istoriei în imagini ale totalităţii, care demonstrează istoricitatea umanităţii, în general, în structura ei empiric fondată — realitatea fundamentală rămînînd deschiderea nelimitată spre viitor şi instantaneul momentului iniţial tocmai pornim la drum. Istoria este un univers nelimitat deschis faptic spre viitor, iar spre trecut deschis interpretării unor raporturi de semnificaţii, care, temporar, cel puţin, par să se scurgă în fluviul unei singure semnificaţii comune mereu în creştere." (p. 324) „Astăzi este

depăşită acea poziţie faţă de istorie, care *vede in ca o tatalilatc inteligibilă",* (p. 329) ..Totalitatea" istoriei este, prin urmare, după Jaspers. numai imagine, semn, indice, schemă. Nu există cu privire la ea *cunoaştere,* şi de aceea nici înţelegere a *necesităţii* mersului istoriei. Sedlmayr şi reprezentanţii teoriilor istoriografice de artă, comentate aici critic, pretind a ii ajuns tocmai la *cunoaşterea* istoriei ca totalitate şi recunoaşterea *necesităţii* cursului istoriei.

în *Verlust der Mitic* Sedlmayr se referea la Jaspers în capitolul *Grenzen der Melhode* (Limite ale metodei). *(op. cit.,* p. 10/11) „Limitele inerente oricărei diagnozări ale «totalităţii» au fost cel mai bine arătate de K. Jaspers. «Părerea că totalitatea istorică poate fi cunoscută, In trecutul şi prezentul ei, este o eroare fundamentală. ...Cunoaşterea propriului meu univers va fi singura cale de a dobândi acele intuiţii şi idei care mă vor conduce la cunoaşterea felului în care în existenţa umană pătrunde transcendentul». Această sprijinire pe Jaspers este totuşi inacceptabilă. Căci Sedlmayr, în *Verlust der Miile* nu a vrut să ofere o „imagine" posibilă a epocii, în scopul de a arunca „lumini asupra existenţei", ci să exprime cunoştinţe întemeiate pe *ştiinţă.* Metoda folosită în această carte este analiza structurală, deci metoda „ştiinţei riguroase despre artă". Privind retrospectiv lucrurile, Sedlmayr, în 1958, descria în felul următor transferul analizei structurale a operei de artă asupra epocii: „A patra fază (a ştiinţei despre artă) a început recent, în jurul lui 1950. Important devine acum să se obţină prin procedee strict ştiinţifice aplicate cercetării unei epoci cil mai multe adevăruri din premise; puţine şi din aceste premise, urmînd logica interioară, să fie înţelese într-un fel asemănător celui în care, anterior, putea fi înţeleasă cit mai diversificat o operă de artă, pornindu-se invers de la un punct central..." „în acest fel au fost găsite primele puncte, de plecare pentru înţelegerea, prin metode stricte, de pildă, a epocii goticului, a Regenţei si a Rococo-ului. precum si a «epocii artei absolute»." *(K. W.* 198, 199)

67. Hegel, *Vorlcsungen iiber die Philosophie der Religion* (Prelegeri despre filosofia religiei), I., ed. jubiliară, 15, Stuttgart, 1928, p. 184.

68. Sedlmayr, *Verlust der Miile, Eine Formei und ihr Sinn,*

in „Mitteilunge.'i der Osellsehaft fur vergleichende Kuristforschung in Wicn", 3, 1950, p. 75—77; citat la p. 77.
69. Sedlmayr, *Die [Cansl im Zeitaltcr des Alhcismus: Das Miinstcr,* 3, 1950, p. 177—183, retipărit în: *Der Tod des Lichtes, Ubcrgangene Perspektivcn zur modernen Kunst,* Salzburg, 1964, p. 86—100: citat la p. 87 şi 86.
70. Sedlmayr, *Verlust der Miile, Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderls als Sgmplom und Symbol der Zeii,* Salzburg, 1948; citat după ed. a 5-a (1955), p. 168, 171 şi 1*73.
347
71. Sedlmayr, *Die Grenzen der Stilgeschichte und die Kunst der 19. Jahrhunderts,* in „Historisches Jahibuch der Gorres-Gesellschaft", 74, 1955, volum omagial dedicat lui Franz Schnabel, p. 394—404, retipărit în: *Der Tod des I.ichtes,* p. 101—114; citat la p. 104.
72. Sedlmayr, *Die Revolution der modernen Kunst,* p. 13.
73. *Verlust der Mitte,* p. 9, 10.
74. Analiza structurală a epocii corespunde aşadar interpretării „semnificaţiei documentare" din terminologia lui Mannheim.
75. *Die Revolution dcr modernen Kunst,* p. 14.
76. în legătură cu critica volumului *Verlust dcr Miile* să comparăm recenziile lui Franz Roh („Kunstchronik", 2, 1949, p. 294—298), Emil Kieser („Zeitschrift iiir Kunstgeschichte", 13, 1950, p. 158—162); Hermann Schnitzler („Jahrbuch fiir Ăsthetik und allgemeine Kunstwissenschaft", 1, 1951, 217—222); Georg Scheja, *Zur Erkenntnis und Wertung cler modernen Kunst;* „Deutsche Vierteljahrsschrift fiir Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", 25, 1951, p. 250—265; Verner Hofman, *Zu einer Theoric der Kunslgeschiclile,* in „Zeitschrift fiir Kunnstgeschichte", 14, 1951, p. 118—123.
77. *Die Revolution der modernen Kunst,* p. 123.
78. *Verlust der Mitte,* p. 127.
79. *Ibidem., t>.* 80 şi urm.
80. *Die Architektur Borrominis,* p. 123, 133.
81. Sedlmayr, *Der absolute Stădtebau, Stadlbauplăne von Le Corbusier;„Die* Baupolitik", 1, Miinchen 1926/1927, p. 16—21; citat la p. 19.
82. *Verlust der Mitte,* p. 207.
83. *Der absolute Stădtebau,* p. 21.
84. Sedlmayr, Die *Kugel als Gebăude,* oder: *Das Bodenlosc| Das Werk des Kunstlers,* I, 1939/40, p. 278—310; citate la p. 278, 293, 302, 309/310.— în *Verlust der Mitte,* deci opt ani mai tîrziu, se spunea cu privire la „neoclasicismul ca mască": „încă din anii '30 apar în diferite locuri reacţii, independente unele de altele: „Noua arhitectură" este respinsă şi înlocui ei sint propagate pretutindeni in lume mişcări neoclasice cu totul superficiale (...) Aceste mişcări nu sînt decît un soi de măşti stilistice umaniste aşezate peste nişte corpuri de clădire, care îşi mărturisesc materialismul; «umanismul» lor

este un «alibi»." (p. 76).
85. *Ober Gestalttheorie* (Despre teoria gestaltistă), p. 51/52.
86. Ferdinand Weinhandl, *Person, Weltbild und Deuiung* (Persoană, imagine despre lume şi interpretare), Erfurt, 1926, p. 55.
87. Kant. *Beantworlung der Frage: Was ist Aufklărung?* (Răspuns la întrebarea: Ce este iluminismul?), în Kant, *Werke,* ed. Weischedel, VI, Darmstadt, 1964, p. 53.
88. *Die Revolution der modernen Kunst,* p. 14.
89. *Verlust der Miile,* p. 219 şi urm.
90. V. şi *Verlust der Mitte,* p. 195—196; *Der Tod des Lichlcs,* p. 205—206.
348
91. *Die Enlslehung der Kathcdrale,* p. 512.
92. *Verlust der Miile,* p. 11, 12.
93. V. „Kunstchronik", 2, 1949, p. 229.
94. V. şi *Verlust der Mitte,* p. 257.
95. *Die Revolution der modernen Kunst,* Vorwort (p. 7).
96. La p. 116/117 din *Revolution der modernen Kunst,* se spune: „Arta modernă care îşi merită numele — şi aici înlăturăm, pentru prima oară, ghilimelele în care pînă acum aşezam cuvintele „artă modernă" — se naşte din sinul numitei revoluţii şi din confruntarea cu acea artă care nu se mai vroia artă. Se naşte însă şi din substanţa şi spiritul vechii şi veşnicei arte printr-o metamorfoză artistică şi prin sublimare a gîndurilor, concepţiilor, formelor care s-au ivit in cursul revoluţiei." Ceea ce Sedlmayr înţelegea prin această artă în sinul „artei" prin această artă modernă, care trăieşte din resursele „artei vechi şi veşnice", rămîne un lucru complet neclar. Nu se dă nici un nume, nici un titlu de operă I
în altă parte Sedlmayr scria: „A apărut posibilitatea de a lega aproape toate „situaţiile speciale" ale artei din secolul a! XlX-lea şi XX-lea de colosalul fenomen al deismului şi ateismului *(Die Grenzen der Stilgeschichte und die Kunst des 19. Jahrhunderts,* în *Der Tod des Lichles,* p. 111) Nici aici nu se mai vorbeşte doar despre „primejdii".
97. *Op. cit.,* p. 702. De remarcat este următoarea afirmaţie a lui Sedlmayr: *„adevărata* artă... este arhaică în toate formele ci: „Ia Cezanne, la fel ca şi în arta de acum 80 000 de ani." Este evident că Cezanne reprezenta acum „arta adevărată". în 1948, în *Verlust der Mitte,* Cezanne era tratat la capitolul *Das entfesselle Chaos* (Haosul dezlănţuit).
98. Sedlmayr, *Idee einer kritisclien Symbolik,* în „Umanesimo e Simbolismo, Atti del IV Comegno internazionale di Studi Umanistici; ^enezia", 1958, Padova, 1958, p. 75—82; citat la p. 82.
99. „Secularizarea" este schema centrală a concepţiei lui Sedlmayr asupra istoriei — şi nu numai a lui. *„Inlerpretatio profana:* un demers atotcuprinzător, fără de care arta „mai nouă" n-ar putea, în nici una din formele ei, să fie înţeleasă. Ce ar putea fi mai interesant pentru

istoria artei creştine decît acea tranziţie, în care imagini, cîndva create pentru a reprezenta conţinuturi ale credinţei creştine, se despoaie de sensul lor originar şi îmbracă o semnificaţie pseudoreligioasă sau pur profană ... Aşa de pildă poate fi secularizat din tabloul iadului un fragment de motiv, devenind imaginea unui şes pustiu, părăsit. (Hercules Seghers). Un alt mod de secularizare este turnarea unor conţinuturi profane noi în forme compoziţionale care fuseseră conturate în vederea prezentării unui anumit conţinut imagistic creştin. Astfel plîngerea lui Hristos poate oferi o schemă compoziţională pentru o anatomie rembrandtiană sau predica lui loan Botezătorul pentru reprezentarea unui discurs

349

revoluţionar ... S-a atras atenţia că privit din acest unghi de vedere tabloul lui Mcnzel *Atelierul de fierărie,* ar putea, formal vorbind, să treacă drept o secularizare a imaginii iadului. — O modalitate de secularizare, mergind mai in adincimea lucrurilor, nu transferă forme gata conturate, ci „caractere" ale respectivelor sfere tematice asupra noilor conţinuturi imagistice profane, in sensul acelor imagini de origină ... Astfel se secularizează in impresionism calitatea luminii cereşti." *(Die Sălnilarisation der Ilolle,* in *Der Iod des Lichles,* p. 30, 31). Precum se vede, nu există limite in folosirea acestor scheme. Doar că lucrurile se mărginesc de obicei la simple afirmaţii nefondate. Este de la sine înţeles că şi tabloul lui Vermeer *Pictor şi model* apare neîndoielnic ca „secularizarea unei teme a iconografici religioase — Sf. I.uca pietind fecioara" şi tot aşa „tema interioară, trăirea luminii, este cu siguranţă versiunea „lumească" a unei experienţe care la origine a fost marcată de mistica luminii." *(K.W.* I 68) Acest lucru se recunoaşte în faptul că „lumina, atit de limpede în oricare din picturile lui Vermeer, s-a îmbogăţit in acest tablou cu o calitate absolut sublimă." („Interpretationeu", p. 54). O comparaţie intre tablourile lui \ermeer arată totuşi că această afirmaţie nu stă în picioare.

în toate cazurile menţionate, secularizarea are un accent negativ. Imaginea „secularizată" se află pe un plan inferior celui pe care stă imaginea sacrală originară. Nicăieri nu se acordă secularizării vreun *drept.* Să ne amintim aici de cuvintele lui Hans Barth: „... fenomenul pe care îl numim secularizare a fost precedat de o spiritualizare şi deificare a universului. Secularizarea este o reacţie la faptul că o anumită ordine a lucrurilor a fost postulată ca ordine absolută ... Decisivă este acum detemporalizarea istoricităţii şi a temporalitaţii, adică postularea lor ca valori absolute". *(Slaal und Gcwissen im Zeitalier des Săkularismns; Wesen und Wirklichkeit des Mcnschcn* (Statul şi conştiinţa în epoca secularizării; Esenţa şi realitatea umană), lucrare dedicată lui Helmut Plessner, Gottingen, 1957, p. 202) — în legătură cu schema secularizării la Sedlmayr, ca şi

în general cu teoria lui despre istorie şi artă, a se vedea, comparativ, şi pătrunzăloarea recenzie a cărţii *Enlste-Jmng der Kcithcdrale* de Martin Gosebruch, Gcittingische Gelehrte Anzeigen, 208, 1954, p. 232—265, trimitere la p. 263/261.
O critică de principiu a conceptului de secularizare o găsim la Hans Blumenberg, in *Sâkularisation— Kritik einer Kolcgorie hisiorischer Jllegiiimilăl; Die Philosophie und die Frage nach dem Fortschritl,* Verhandlungen des VII. Deutschen Kongresses fur Philosopbie, Mflnchen 1964, p. 240—265. Blumenberg semnala că „folosirea categoriei de secularizare, tocmai in formulele cele mai curente nu ţine seamă sau nici nu este conştientă de sarcinile ei demonstrative", (p. 243) Blumenberg

sublinia faptul că acest concept al secularizării este o „categorie a nedreptăţii", cu scopul de a demonstra „ilegalitatea istorică a epocii moderne", (p. 256, 265) Blumenberg releva că acest concept al secularizării este fundamentat pe o metafizică a substanţei istoriei, care porneşte de la ideea de a stabili constante ale istoriei. „Numai că de stabilirea unor constante se leagă întotdeauna o renunţare la cunoaştere; constantele sînt fapte contingente, care nu-şi pot găsi în continuare soluţii şi nici nu pot fi supuse unor întrebări." (p. 263) Ca o categorie a *înţelegerii* istorice conceptul de secularizare nu duce departe. împotriva devalorizării cuprinse în conceptul de „secularizare" trebuie afirmată părerea că „receptarea creştină a antichităţii şi aşa-numita secularizare mai nouă a creştinismului ... sînt, în mare măsură, fenomene istorice analoage structural şi funcţional vorbind." (p. 251)
100. *Op. cit.,* p. 697, 700, 701.
101. *Op. cit.,* p. 77, 78.
102. *Sustem des transzendcnictlen Idealismus,* in Schelling, *Werke,* III, p. 627, 628.
103. *Maximen und Reflexionen,* 719, în Goethe, *Werkc,* a XII-a ediţie, Hamburg, 1953, p. 467.
104. Trimiteri la Baader se găsesc în *Verlust der Mitte,* în *Revolution der modernen Kunsl, Tod des Liehtesşi Kunst undWatirheit.* Studiul lui Sedlmayr *Die wahre und falsche Gegenwart* se bazează pe teoria lui Baader asupra timpului. Pe lîngă acestea Sedlmajr i-a consacrat lui Franz von Baader două studii: *Franz von Baaders Gedankcn zur Kunst,* în „Philosophisches Jahrbuch der Gorres-Gescllschaft", 68,1960, anuar dedicat lui Alois Dempf, p. 361—369; *Erneuerung als konservatives Prinzip bei Franz von Baader,* în „Studium generale", 15, 1962, p. 264—271.
105. *Sămtliche Werke Franz von Baadcrs,* ed. de Franz Hoffmann, Leipzig, 1851—1860,16 voi.; citate voi. 12, p. 159,p. 503.
106. în legătură cu filosofia lui Baader, v. prin comparaţie şi justa observaţie a lui Heinrich Knittermayer: „Prin

faptul că pentru spiritul filosofic credinţa încetează să mai fie o instanţa critică, care-i submina demersul de raportare la realitate şi răspunderea existenţială, acest spirit filosofic dobîndeşte iarăşi o autonomie, care va deveni cu atît mai periculoasă cu cit pare a fi o autonomie achiziţionată prin aplecarea sub jugul credinţei şi al cărţilor sfinte. în clipa în care Baader pare a spune un cuvînt ce trădează spirit critic, cu nimic mai prejos ca ascuţime spiritului kantian, el a şi alunecat într-o nouă formă de certitudine şi subordonare, care nu este însă certitudinea credinţei şi a subordonării faţă de Hristos, ci este certitudinea şi subordonarea unei speculări a ideii de Hristos". „Baader se socoteşte asigurat împotriva căderii in indiferenţa filosofici fără Dumnezeu, prin faptul că ii atribuie
351
Jilosofiei proprii sarcina de a sistematiza înţelepciunea divină in locul celei omeneşti. Baader nu realizează •faptul că omul nu ar putea dispune de înţelepciunea divină dacă tocmai in calitatea lui de subiect cunoscător ar fi serios lovit de o criză." *(Schelling und dic romanlische Schule* (Schelling şi şcoala romantică), Miinchen, 1929, p. 375/376 şi' 390). Aceeaşi obiecţie «ste valabilă şi împotriva dublei asigurări prin credinţă şi prin metoda „cu adevărat" ştiinţifică, precum si împotriva „istoriei de artă ca pneumatologie şi demonologie" .

107. *Die Săkularisalion dcr IliJlle,* in *Dcr Tod des Liclilcs,* p. 38.

108. V. şi *Xormen der hildenden Ktinsl,* in *Der Tud des Lichtcs,'p.* 138.

109. *Geschichte und Kunstgeschichte,* in „Mitteilungcn des ostcrreichischen lustiluts fur Geschichtsforschung", 50, 1936, p. 185—199; citat la p. 191, 192.

110. „Programul" nostru cu privire la „recrearea operei" — continua Sedlmayr la acest punct — „a fost deja foarte clar formulat teoretic de Konrad Fiedler: „Abia in clipa în care devenim conştienţi de faptul că toate aceste efecte (asupra privitorului) pot fi explicate ca provenind din opera de artă, dar că naşterea operei ■nu poate fi explicată ca provenind clin aceste efecte, şi că, de aceea, uităm toate întrebările privind semnificaţia, pentru noi, a operei de artă, in favoarea unei singure întrebări, privitoare la felul in care opera s-a putut ivi din conştiinţa artistică — abia in acea clipă începe opera *să prindă,* în ochii noştri, *viaţă* cu adevărat. Ne vedem atunci nemijlocit atraşi în activitatea .artistului creator şi înţelegem rezultatul ei ca o *devenire vie. Noi reproducem activitatea artistică,* iar gradul de înţelegere la care putem ajunge, depinde de forţa productivă cu care spiritul nostru întimpină opera de artă." Atit despre referirea lui Sedlmayr la *Fiedler.* Să vedem, însă, care sint limitele in care Fiedler admitea posibilitatea unei astfel de reproduceri. Cu o pa-

gină înaintea frazelor citate, se spune in studiul lui Fiedler, *Ober die Beurteilunij von Werken der bildenden Jiunst:* „O dată cu individul uman, intră in mormînt îşi operele lui. Chiar dacă supravieţuiesc in timp, ope-Jele de artă sint numai o umbră a ceea ce au fost cind «rau legate de activitatea vie a artistului. Conştiinţa care se desăvîrşeşte în opera de artă şi se înfăţişează prin ea, este prezentă doar o singură dată, opera de artă este numai o singură dată pe deplin vie; doar in acest unic moment şi numai pentru acest om ea are «ea mai înaltă semnificaţie: iar dacă ar fi să dispară fără nume in momentul naşterii ei, lot şi-ar fi împlinit suprema menire. Nimeni nu poate readuce opera la această viaţă, artistul tot atit de puţin ca şi privitorul din afară; condiţiile prealabile, care, adine împlintate in tainicul atelier a) naturii umane creatoare, au de-

terminat forma operei, se sustrag privirii, iar daca în clipele naşterii operei acea viaţă ieşea în mod necesar în evidenţă, în oricare moment ulterior ea ne va apărea, mai mult sau mai puţin, arbitrară sau enigmatică."

în studiul său, *Ober den Ursprung der kilnstlerisehen Tätigkeit,* Fiedler preciza: „Numai retrăind demersul creator prin care natura capătă forma unei opere artistice, poate fi înţeles limbajul propriu al artistului şi putem călca pe urmele lui în domeniul care-i aparţine. La ce ne serveşte să vedem lucrurile, dacă nu simţim, nesalisfăcuţi de simpla lor vedere, impulsul de a o preface in acţiune şi de a ne apropria, din ce în ce mai mult, natura în ipostaza ci vizibilă. Aceasta înseamnă că numai un artist poate să înţeleagă un alt artist; că artiştii vorbesc o limbă pe care nimeni in afara lor n-o poate pricepe, tocmai pentru că numai ei au darul de a se exprima ! Aceasta înseamnă că arta, pe care, mai mult decît oricare alt domeniu, toţi oamenii cred că o înţeleg, este o scriere cifrată, a cărei cheie puţini o deţin, in timp ce ceilalţi se desfată în chip mai mult sau mai puţin copilăros, fără a bănui măcar sensul ei veritabil ascuns ! Si trebuie fireşte de la bun început să renunţăm la ideea că arta ar putea fi înţeleasă de toată lumea. Acest domeniu al creativităţii umane, care pare a fi atît de accesibil tuturor privirilor, este în realitate cu totul inaccesibil unui mare număr de oameni ... Dacă însă orice fel de înţelegere a activităţii artistice este de la bun început inaccesibilă multora, atunci înţelegerea cea mai înaltă şi deplină rămîne rezervată aceluia care realizează opera de artă. Artistul, ca şi orice om la care viaţa spirituală se dezvolta într-o anume direcţie peste media obişnuită, o ia altora înainte şi va ajunge mereu singur pină acolo unde ii îngăduie soarta şi forţele ... Toată înţelegerea de care ar beneficia creaţia lui, se poate sprijini numai pe faptul că unii vor fi în stare să retrăiască evoluţia caracteristică conştiinţei sale, la care a ajuns prin ac-

tivitatea lui. Va fi insă o înţelegere doar aproximativă, intrucîl procesul de evoluţie însuşi nu putea ajunge pînă la înălţimea aspiraţiei sale, decit tot numai prin intermediul personalităţii unui artist." (Citat după Konrad Fiedler, *Schriflcn liber Kunst,* ed. de Hermann Konnerth, I, Miinchen 1913, p. 68, 69 şi p. 332,333,334.) Teoria lui Fiedler asupra reproducerii actului artistic este ea însăşi eronată. Ea se leagă de mai sus criticata reducere a artei la o „configurare a purei vizualităţi", a identificării activităţii artistice cu „evoluţia procesului vizual", a refugierii operei de artă în interiorul conştiinţei artistice. (..Conştiinţa artistică ... nu ajunge niciodată la stadiul deplinei expresii. Opera nu este suma activităţilor artistice ale individului, ci o expresie fragmentară a unui lucru care mi poate fi exprimat în totalitatea sa." Actul artistic „deschide privirea spre *un* univers al conştiinţei artistice, vizualizînd forme ale acestui univers; actul artistic nii-l epuizează insă şi nici nu-l încheie". *(Ober die Beurleilung von Werkcn der bildenden Kunst,p.* 58/59.)

113. Sedlmayr, *Zum Begriff der „ Slrukturanahjse",* p. 150. Este clar că aici înţelegerea „aproximativă" pe care Fiedler o atribuia cuiva care nu creează el însuşi opere de artă, nu este suficientă. După Sedlmayr, mai curind exegetul este cel care va fi in stare să recreeze plenar o operă de artă.

112. Sedlmayr, *Geschiclile und Kunstgeschlchlc,* p. 193, 194; v. şi Sedlmayr, *Fin zeiigenihsischer Fachausdmck fur die Baumform „Baldachin";* in ..Anzeiger der Osterreichischen Akademie der Wissenschaften, Phil. hist. Kl.", 1919, nr. 23, p. 535—539. „Termenul tehnic atestat aici dovedeşte, cel puţin in privinţa spaţiului bisericii gotice din secolul al XII-lea, că ideca despre structura lui de „baldachin" nu este. un mod al nostru de a-1 interpreta vizual, ci se bazează pe o viziune medievală", p. 538/539.

113. *Die Architektur Borrominis,* p. 162.

114. *Ibidcm.,* p. 39.

115. *Zum Begriff der „Slrukluranalyse",* p. 156, 157.

11 6. Citat după reprint-ul din *Der Tod des Lichtes,* p. 60/61.

117. *Die Rcoolution der modernen Kunst,* p. 21 .

118. V. şi *Die Kunst im Zeilalter des Atheismus, Der Tod des Lichtes,* p. 100.

119. Cit. după Friedrich Schlegel, *Kritische Schriflcn,* ed. de Woldietrich Rasch, Munclien, f.a. (1956) p. 39/10 şi 12.

120. Atunci cînd artele plastice experimentează, ele se află, după părerea lui Sedlmayr, „sub fascinaţia tehnicii", v. studiul său: *Die Kunst im Banne der Tcchnik* (Arta sub fascinaţia tehnicii), în *Tod des Lichtes,* p. 177.

121. Walter Benjamin, *Der Begriff des Kanstkrilik in der deulschen Homanlik* (Conceptul de critică de artă în romantismul german), în Benjamin, *Schriflcn,* II,

Frankfurl M., 1955, p. 471/172, 475.
122. *Ibidcm.,* p. 475/476.
123. Trimiterea mea anterioară globală la filosoTia artei a lui Schelling era eronată, (n.n. 22, p. 320) Ea se întemeia pe un concept deficitar al analizei structurale (Schelling, „Filosofia artei plastice", p. 52, V. nota 17.)
124. Din *Athcnăums-Fragmenlc,* Friedrich Schlegel, *Kritische Schriftcn,* p. 32.
125. V. şi *K.W.* 75; *Der Tod des lichtes,* p. 239— Dieter Jăhnig, în studiul său *Ilcgcl und die Thesc vom „Verlust der Milte",* constată pe bună dreptate că „Sedlmayr, prin criteriile pe baza cărora judecă arta modernă, proslăveşte principii identice cu cele pe care, în critica sa la adresa epocii moderne, Ie recunoştea ca fiind rădăcina răului." (în *Spenglcr-SIndien,* Omagiu

lui Manfred Schrotter cu ocazia împlinirii vîrstei de 85 de ani, Miinchen, 1965, p. 147—176; citat la p. 167. I.udwig Pesch, *Die romanlischc Rebcllion in der modernen Literalur und Kunst,* Miinchen, 1962. Sedlmayr este de acord cu Pesch: „In teoriile de artă ale romantismului timpuriu, anume la Friedrich Schlegel şi la Novalis, se găsesc deja toate acele idealuri şi toţi idolii pe care „avangarda", de la 1910 încoace, le-a proclamat ca fiind ale ei. Aici se află sursa a ceea ce noi astăzi denumim prin termenul general de modern ..." *(Der Tod des Lichtes).*

..Prin urmare forma operei de artă este derivată dintr-o realitate în sine încă lipsită de formă, o realitate pur calitativă ..." *(K.W.* 13). în nr. 7—8, „Interpretationen" („Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universităt Miinchen", 1962) Sedlmayr a vorbit el însuşi de „prefigurare", (p. 39) La p. 35 a acestei scrieri şi-a revendicat in mod expres definirea acestui „caracter al vizualităţii" ca „strat de semnificaţie pe care se bazează unitatea operei de artă".

Cf. şi cuvîntarea de deschidere a lui Herbert von Einem la al 9-lea Congres al istoricilor de artă germani de Ia Regensburg, în 1962: „Contrastul dintre arta modernă şi ştiinţa modernă a artei ... este ... numai aparent. în realitate, între cele două există o strînsă legătură. Arta modernă, în distanţarea ei de formele figurative şi ştiinţa modernă a artei în efortul ei de a cunoaşte procesul de structurare a artei în straturile lui mai profunde, îşi trag existenţa din impulsuri identice" (Kunstchronik, 15, 1962, p. 259). Meyer Schapiro observase trăsături comune cu arta modernă şi în fizionomia „ştiinţei riguroase a artei": „Doctrinarii şcolii nu şi-au examinat propria metodă de abordare şi nu au raportat-o la valorile contemporane in artă si viaţa socială. Ei afirmă că este vorba de o abordare pur „ştiinţifică" fără presupunerea unor sisteme de valori care operează în selecţia obiectelor, a aspecte-

lor, ca şi in aplicarea metodei. Cind observăm întinsele arii de abstractizări şi subtilităţi de neverificat, efortul de a pătrunde în intimitatea lucrurilor, inventarea a tot felul de observaţii formale care cresc ca iarba în aceste scrieri, ne vin în memorie practicile artei şi criticii de artă contemporane, în care sensibilitatea imaginativă îşi creează propriile obiecte formalizate, se delectează cu propriile ei „legi" şi îşi găseşte bucuria în fantezia ei absolut particulară, justifieîndu-şi această activitate ca un sistem experimental de deducţii artistice, ori ca o percepţie intuitivă a esenţelor şi totalităţilor." *(Besprechung der kunstwissenscliaftlichen Forschungen,* II: *The New Vicnnese School;* „The Art Bulletin", XVIII, 1936, p. 258—266; citat Ja p. 260.

Excurs despre conceptul de structură al lui *Guîdo von Kaschnilz-Weinberg;*

..Structura" este conceptul teoretic de bază şi în cercetările lui Guirio von Kaschnitz-Weinberg. Acesta era de acord cu Sedlmayr în cerinţa ca opera de artă să fie apreciată pornind de la ea însăşi, adică de a reconstrui „viziunea originară", din unghiul de vedere al creatorului ei. Totuşi Kaschnitz-Weinberg nu a ridicat pretenţia ca această operaţie a recreerii să meargă pină la capăt pe linia idealului intrinsec al operei ! Acest punct se leagă de faptul că prin „structură" Kaschnitz-Weinberg nu înţelegea structura operei unice, individuale-— de care Sedlmayr era în primul rînd interesat, ci „structura" generală a anumitor zone de cultură (v. şi Sedlmayr, *Hiegls Erbc, Guido von Kaschnit--V/cinberg und dic Unwersalgeschiehte der Kunst,* „Hefte des kunsthistorischcn Seminars der Universität Miinchen", 4, 1959, p. 2 şi 22.)

Kaschnitz-Weinberg pornea tot de la Riegl. în 1929 a recenzat cartea lui Riegl „Meşteşugurile artistice în perioada romană tirzie", in revista Gnomon (reprint în „Hcftc", 4, p. 25—39). Cu aceaslâ recenzie s-a născut, după părerea lui Sedlmayr, personalitatea ştiinţifică autonomă „veritabilă" a lui Kaschnitz *(op. cil.* p. 2).

In recenzia sa Kaschnitz elogia „aspiraţia lui Riegl spre contemplarea obiectivă." (citat după reprint p. 32) Considerind că Riegl nu ar fi satisfăcut încă această aspiraţie, Kaschnitz se arăta dispus să-l întreacă în obiectivitate. „Opera de artă trebuie judecată pornindu-se de la ca însăşi, de la esenţa şi condiţiile ei particulare, şi nu in chip subiectiv, pornindu-se de la punctul de vedere al privitorului şi in raport cu el, ca piuă acum ... Nu se mai pleacă de la observarea formelor exterioare, deci nu se mai apreciază o operă după cum este mai picturală sau mai plastică: dacă este optică, deci acţionează numai asupra simţului văzului sau dacă este atractivă şi pentru simţul tactil. Efectul, senzaţia, resimţite de privitor şi amator

nu mai constituie baza metodei ştiinţifice, ci între-
barea cu privire la existenţa operei de artă, mai bine
zis la condiţiile acestei existenţe. Prin urmare se va
începe eventual cu cercetarea structurii operei de artă.
..." (p. 33). Ca şi Sedlmayr, Kaschnitz considera „su-
biectiv" modul lui Wolfflin de a privi arta, socotind
că reprezintă ..punctul de vedere al privitorului." (p.
34) Particularitatea noului fel de a pune problemele,
este, dimpotrivă, ..mereu şi cîe fiecare dală o cercetare
nouă a structurii. Mobil este punctul nostru de vedere
în sensul că nu mai judecăm nici potrivit propriei
noastre concepţii despre viaţă, mai mult sau mai
puţin apropiată de natură, aşa cum se înfăţişează ea
spaţiului nostru vizual, şi nici pe baza unor criterii
clasic-pozitiviste, deci a acceptării mai mult sau mai
puţin a unei legităţi ideale, ci ne plasăm de fiecare
356
dala şi mereu din nou din unghiul de vedere al fiecărei
opere in parte. ..." (p. 33)
Sedlmayr a explicat după cum urinează „structura
generală", la care se referea Kaschnitz-Weinberg în
analiza lui asupra structurii: „De pildă, structura
artei vechi existente in Italia lasă desigur deschisă
artistului calea încă a nenumărate soluţii formale,
dar exclude la fel de sigur nenumărate alte posibili-
tăţi şi astfel defineşte nu numai spaţiul de mişcare,
dar şi caracterul operelor individuale, care se ivesc în
această matrice. Nu există nimic mistic aici; acest
demers este numai o urmare a faptului că artistul cre-
ează, nu ca un spirit eliberat de lanţurile pămînteşti,
ci ca un om instalat într-o anumită tradiţie istorică
pe care a găsit-o de-a gata sau pe care şi-a ales-o singur,
in mod conştient sau inconştient." (p. 22)
Pe de altă parte, avind în vedere că exegetul trebuie
să se poală plasa, „de fiecare dată şi mereu din nou
în unghiul de vedere al operei însăşi" şi în această
situaţie să elimine din acest demers propria persoană
şi propria sa concepţie despre viaţă, cît de mult posibil,
pentru a „se apropia cit mai mult de procesul evolutiv
însuşi", (p. 33) i se cere exegetului ceea ce artistului
îi este de la început interzis (tocmai descoperirea
„structurii generale" o arată) şi anume: să fie un spirit
eliberat de lanţurile pămînteşti" !
Cerinţele pe care Kaschnitz le ridica: depăşirea
accesului „subiectiv", „estetic" la opera de artă prin
„eliminarea" cit mai completă a propriei personali-
tăţi" (p. 33), înaintarea spre „condiţiile de existenţă"
treeînd peste percepţia senzorială „subiectivă a forme-
lor exterioare" (v.p. 32—34)—fuseseră deja postulate
de Riegl. El spunea: „Dacă vrei să afli care este conţi-
nutul specific al unei opere de artă, atunci trebuie
sâ-l extragi din premisele in contextul cărora a luat
naştere in mod necesar, avind în vedere că opera nu a
fost creată pentru gustul nostru. Aceste premise pot fi

insă cunoscute de noi numai în cadrul unor conexiuni ale procesului intern de evoluţie ..." (A. 56) După părerea lui Riegl istoria artei se ocupă de „găsirea criteriilor obiective ale evoluţiei istorice;" de aceea cel mai bun istoric de artă era pentru el acela care nu are „un gust artistic personal." După părerea lui Kaschnitz-Weinberg şi a lui Sedlmayr, Riegl a fost de fapt fondatorul cercetării structurale in ştiinţa artei. Riegl a fost cel care, dincolo de „fenomenele stilistice" a ştiut să vadă „principiile stilistice" şi a deschis accesul la opera de artă „din punctul de vedere al artistului". Kaschnitz-Weinberg, in introducerea la *Bemcrkungen zur Struktur der ägyptischcn Plaslik* („Kunst-Aisscnschaftliche Forschungen", II, Berlin, 1933, p. 7—24) scria: „Este posibil ca metoda de cercetare structurală in ştiinţa artei, al cărei fondator propriu-zis este Alois Riegl, să ne fi deschis calea spre domenii care, curios, n-au fost pînă acum cercetate. Mă gîndesc aici îndeosebi la vechiul Orient şi la Egipt. Motivele acestei lipse stau evident in specificul acelui mod de a gîndi ştiinţa artei, care s-a dezvoltat în secolul trecut, ajungind la un înalt nivel calitativ. Cu ajutorul „categoriilor vizualităţii" (Wolfflin) nu se putea aborda Orientul." în schimb, arta Orientului şi a Egiptului pot fi înţelese cu ajutorul cercetării structurilor, care nu „porneşte de la complexul experienţei pur estetice a formelor, ci încearcă să se apropie obiectiv de modul de construcţie şi forţele creatoare ale artei." (p. 71) Este totuşi concludent faptul că Riegl şi Kaschnitz care se credeau ambii a fi în posesia unei metode care face posibilă înţelegerea pe deplin obiectivă a operelor de artă şi a istoriei artei — aşezarea „în unghiul de vedere al operei însăşi" prin eliminarea cît mai completă a opticii personale a cercetătorului — au ajuns fiecare din ei la rezultate cu totul opuse în interpretarea artei egiptene.
Riegl caracteriza astfel prima fază de evoluţie a artelor plastice in antichitate, al cărei reprezentant este arta egipteană: „Rigoare maximă a înţelegerii pur senzoriale (pretins obiective) a aparenţei materiale a lucrurilor şi ca urmare maximă apropiere a înfăţişării materiale a operei de artă, de suprafaţa imaginii. Această suprafaţă nu este una optică, în stare să ne iluzioneze ochiul, la o anume distanţă de lucruri, ci una tactilă, sugerînd percepţiile simţului tactil, deoarece, de certitudinea impenetrabilului (pentru simţul tactil) depinde, pe această treaptă a evoluţiei şi convingerea privitoare la individualitatea materială". *(K.l.* 32) „Scopul originar al artei era să ducă la convingerea totală şi nemijlocită despre existenţa unei materialităţi tactile şi a dimensionalităţii clar delimitate a formei singulare, sarcină pe care egiptenii au rezolvat-o în modul cel mai adecvat cu putinţă. ..." *(K.l.* 122) De aceea spaţiul care reprezintă „negarea

materialităţii şi individualităţii" trebuia evitat. *(K.l.* 31) Arta antică trebuia „în concepţia foarte strictă a sarcinilor sale", care tocmai la egipteni era dominantă, să nege şi să oprime în mod intenţionat existenţa spaţiului, deoarece el dezavantaja înfăţişarea clară a individualităţii, absolut ferm conturate, a obiectelor exterioare în opera de artă." *(K.l.* 27) Există însă „o legătură între teama de idee şi teama de spaţiu a artei primitive, preocupată de redarea cît mai pură a sensibilului obiectiv" *(K.l.* 30) în acest fel Riegl putea să afirme: „Arta cea mai materialistă a fost arta veche egipteană, care prezenta fiecare obiect pe cit posibil numai bidimensional — înălţime şi lăţime — în schimb însă ştia să-l facă direct perceptibil privitorului pe calea simţului tactil." *(K.l.* 123)

După părerea lui Kaschnitz-Wein'oerg, dimpotrivă, esenţa structurii artistice egiptene stă în „spirituali-

358

zarea unor însuşiri şi intimplări senzorial perceptibile, prin transpunerea datelor senzoriale în forma lor metafizică," *(Bcmerkungen zur Slruklur (Ier ăgypischen Plaslik,* p. 14). Nu mai „este vorba ... in arta egipteană ... de a da o formă materiei sensibile, ci de a face vizibile forme, care s-au configurat intr-o sferă metafizică, prin intermediul materiei, care în sine nu mai joacă nici un rol în procesul constituirii formelor. ... Caracterul metafizic al sculpturii egiptene stă în faptul că este mai curind formă împietrită, decît o materie care a dobindit formă." (p. lf) „Structura plasticii egiptene are de aceea un caracter cu totul imaterial." (p. 22)

Arta egipteană înalţă orice aspect al vieţii spre „spaţiul existenţial" şi prin aceasta îi conferă eternitate. Structura plasticii egiptene poate fi astfel caracterizată ca „integrare a organicului în esenţa spaţiului existenţial." (p. 17). Iar semnul cel mai evident de recunoaştere a structurii egiptene este „victoria spaţiului asupra timpului, victorie in care înţelepciunea orientală caută şi găseşte veşnicia şi conştiinţa existenţei neschimbate şi a totalităţii, atit cit acest lucru poate fi obţinut de natura omenească." (p. 24).

Ceea ce Kaschnitz-Weinberg înţelegea prin „structură", era tradus de el in următoarele fraze: „Dacă luăm arta plastică drept simbolizare umană a universului şi a relaţiilor divine şi umane care acţionează în el, atunci structura devine forma de acţiune a acelei forţe care păşeşte în artă în calitate de simbol, în locul energiilor cosmice şi divine, aşa cum acestea se reflectă în gîndirea şi în fantezia noastră." (p. 8) în altă parte Kaschnitz descria structura ca fiind „o formă de acţiune a acelei forţe lainice care păşeşte in artă în locul energiilor vii din această lume sau a energiilor divine; care pe de o parte acţionează asupra organizării materiei ca operă de artă, iar pe de alta, prin intermediul materiei şi al organizării simbolului artistic, ajunge la

autoexprimarea ei în artă ..." *(Bemerkungen zur Struktur der altilalienischen Pla.stik;* „Studi Etruschi", VII, Florenţa 1933, p. 140) Din aceste fraze, nu prea clare, reiese totuşi atîta cît să se poată evidenţia faptul că, pentru Kaschnitz „structura" trimite elementul artistic al operei spre domeniul metafizicii. (Sedlmayr, care îl număra pe Kaschnitz printre „moştenitorii lui Riegl", credea, la p. 22 a scrierii cu acelaşi titlu, că noţiunea de „metafizic" nu ar fi în sistemul lui Kaschnitz constitutivă, ceea ce este o afirmaţie inexactă. în teoria ..pozitivistă", anlimetafirică, a lui Riegl apărea dimpotrivă, voinţa de artă, principiul explicativ al stilurilor, ca pur „impuls estetic." (v. şi *A.* 59/60)

Este evident că aceaslă diferenţiere în orizonturile de gindire ale celor doi condiţionează decisiv opoziţia dintre interpretările lui Riegl şi cele ale Un Kaschnitz-Weinberg. Nici „voinţa de artă ca impuls estetic"

a lui Riegl, nici structura metafizică din gîndirea lui Kaschnitz-Weinberg nu sînt insă „un dat obiectiv," după „eliminarea punctului de vedere al propriei persoane." *Ele nu există in afara orizontului propriu al exegetului, fără proiectul de cunoaştere al gindirii sale, de care el însuşi trebuie să dea seamă* !

(Observaţiile respective ale lui Kaschnitz-Weinberg au apărut de curînd cuprinse sub titlul „Scurte scrieri referitoare la „structură" editate de Helga von Heintze, cu o prefaţă de Harold Keller, Berlin, 1965. (Kaschnitz von Weinberg, *Ausgcwählte Schriften,* voi. I); v. şi introducerea la voi. III al „Scrierilor alese" ale lui Kaschnitz von Weinberg, *Mitlelmeerische Kunst, Eine Darstellung ihrtr Strukturen,* Berlin, 1965, p. 1—21.)

Concluzii şi perspective

1. Max Weber, *Wissenschaft als Beruf,* in *Gesammelle Auţsâtze zur Wissenschaftslehre,* Tubingen, 1922, p. 554.
2. Sedlmayr recunoştea cu justeţe că „în concepţia istoriei stilurilor apare ... încă de la început tendinţa către o armonizare prea puţin corespunzătoare cu realitatea istorică; tendinţa motivată de faptul că noţiunea de stil a fost transferată de la o operă de artă individuală precis conturată în caracterul ei asupra unei epoci artistice şi ea precis conturată in caracterul ei, pe care o consideră însă mult prea armonioasă." *(Die Grenzen der Stilgeschichte und die Kunst des 19. Jahrhunderts. Der Tod des Lichics,* p. 102). Acelaşi lucru s-a intimplat şi cu conceptul de structură în istoriografia de artă: pentru a înţelege structura unei epoci, este nevoie, spune Sedlmayr, de „procedee strict ştiinţifice prin care o epocă să poată fi înţeleasă cît mai bine, pornindu-se de la premise puţine; iar din acele premise, să se poată extrage, în logica lor interioară, înţelegerea celor ce vor urma, aşa după cum, pentru înţelegerea

unei opere de artă se pornea de la un nucleu cît mai concentrat, spre aspecte periferice cît mai numeroase.'' *(K.W.* 198). Conceptul istoric de structură nu „armonizează" istoria, dar dă iluzia unităţii, schematizează şi nivelează. Asociat cu conceptul de totalitate, el poate fi desfăşurat polemic împotriva prezentului „fărîmiţat".

3. Helmut Kuhn, *Wesen und Wirken des Kunstwcrks* (Esenţa şi efectul operei de artă), Munchen, 1960 p. 18.

4. Hegel, *Vorlesungen iiber die Ăsthetik,* ed. Bassenge, p. 57/58, 59.

5. V. şi comentariile lui Gadamer la fraza Iui Ranke: „Divinitatea— dacă mi se permite această observaţie — mi-o imaginez în următorul fel: de vreme ce nu are în faţa ei problema timpului, poate privi de sus şi pe ansamblu întreaga istorie a omenirii şi să aprecieze

tcate aspectele în mod egal." *(Weltgeschichte,* IX, 2, p. 5). „Aici ideea inteligenţei infinite *(inlellectus intuilus)* pentru care toate sînt egale intre ele *(omnia simul),* este transfoimată in prototip al dreptăţii istorice. El este accesibil istoricului crre ştie că tonte epocile şi fenomenele istoriei au egală îndreptăţire in faţa divinităţii, în felul acesta (onştiinţa istoricului reprezintă desăvîrşirea "conştiinţei de sine a omului. Cu cit cineva reuşeşte mai bine să înţeleagă valoarea specifică indestructibilă a fiecărui fenomen, ceea ce înseamnă să gindească istoriceşte, cu atît gîndeşte lucrurile mai asemănător divinităţii ...Această idee a lui Ranke nu poate fi circumscrisă mai bine... decit cu ajutorul conceptelor hegeliene. Istoricul, aşa cum îl înţelegea Banke, ţine de structura spiritului absolut, pe care Hegel a descris-o ca .structură a religiei artei." *(Wahrheit und Methode,* p. 198,199)'. v. şi Helmut Kuhn: „Este adevărat, aproape fără excepţie, că atunci cînd meditām mai atent la vreo formulare a ştiinţelor istoriei germane, dăm de Hegel.....*(Wesen undWirken desKunslwerks,p.*17): de asemeni analiza conţinutului hegelian al unei fraze de Ernst Buschor, *ibidem.* p. 12—18).

6. Hegel, *Phiinomenologie des Geisies* (Fenomenologia spiritului), ed. Johann Holfmeister, Leipzig, 1949, p. 546 (încheierea).

7. Toate teoriile majore despre stil au fost deterministe in sensul că definesc o schemă prestabilită de „evoluţie" ... (James S. Ackerman, *Style,* în „Ackerman-Carpenter, Art and Archaeology", „The Princeton Studies", Enalewood Cliffs, 1863, p. 171.

8. *Ober diekunsigeschichtlichen Begriffe „Stil" und „Spraclie"* in volumul omagial dedicat lui Hans Sedlmayr, Munchen, 1962, p. 102—115; citate la p. 113 şi 114.

9. l'riedrich Nietzsche, *Golzen-Dămmerung, Streifziige eines UnzeUgcmăfien,* II, in Nietzsche, *Wcrke,* ed. de Karl Schlechta, II, Munchen, (1955), p. 997.

10. *Tradition und Slil in der abendlăndischcn Kunst,* in:

Hans Jantzcn, *Ober den gotischen Kirchenraum und ar.dcrc Aufsălze,* Berlin, 1951, p.89, 91. Şi conceptul lui Jantzen este plurisemnificativ. Pe lingă semnificaţia pozitiv valorizatoare a stilului ca „forţă spirituală', apare şi o semnificaţie pur descriptivă, fără apreciere valorică. în sensul acesteia din urmă, Jantzen scria in studiul *săi|:Wert und Wertung des Kunstwerks:* „Raporturile dintre privitor şi operă sînt acum pluristratificate. Există fără îndoială raporturi cu totul în afara ideii de valoare, cum ar fi de pildă analiza stilistică operată de un istoric de artă, în care se indică pină în cele mai mici amănunte care plasează opera de artă pe o anume treaptă a istoriei. Acest lucru nu are nici o legătură cu determinarea calităţii..." (Volumul omagial Kurt Bausch, Deutscher Kunstverlag, 1957, p. 16)

11. Nietzsche, *Von Nulzen und Nachtcil der Ilistorie fur das Leben, (Werke,* I, p. 224. Kurt Badt a vorbit pentru
361
prima oară despre istoria stilurilor ca despre o istorie „monumentală", totuşi în alt sens. (în studiul nepublicat *Dcutscbe Kunstgcschichle in der gegenwăriiyen Well).*

12. *Op cit.,* p. 114.

13. *Verlust der Geschichie,* Gottingen, 1959, p. 10, 11 .

14. Dieter Heinrich, *Die Einhcit der Wissenschaftslehre Max Webers,* Tubingen, 1952, p. 90.

15. Max Weber, *Die „Objektivität" sozialwisscnschaftlicher und soztalpolilischer Erkennlnis, Gcsammelte Ausălze zur Wissenschaftslehre,* p. 165.

16. Un exemplu: Sedlmayr scria în schiţa sa: *Die Wissenschaft der Kunslgeschichte systematisch betrachlet:* „Cercetarea raporturilor genetice (dintre operele de artă) ... constituie temelia reconstrucţiei unui eveniment „aşa cum a fost el'' (Ranke) ... . Ceea ce s-a întîmplat însă *in fond,* înţeleg abia atunci cind reduc un fragment de istorie astfel reconstruită — de ex. o epocă — la factorii care au pus în acţiune evenimentul". *(K.W.* 185/186)

17. Tipul ideal „este obţinut prin potenţarea unilaterală a unuia sau mai multor puncte de vedere şi prin fuzionarea într-o unitate densă a mai multor fenomene particulare difuze şi discrete, în prealabil afirmate, uneori mai mult, alteori mai puţin, alteori deloc, şi care unitate se adaptează acelor puncte de vedere unilateral relevate, constituindu-se într-o imagine mentală unitară." (Max Weber, *op- cit.,* p. 191)—Şi totuşi, conceptele sistemelor isloriografice de artă menţionate nu pot fi denumite „tipuri ideale" decil in sens neadecvat. Conceptul lui Max Weber despre tipul ideal este mai riguros; v. şi Heinrich, op. *cil.,* p. 83—103. Totuşi in contextul nostru este vorba numai de anumite principii ale cunoaşterii istorice, valabile atit pentru conceptele istoriografiei de artă, cît şi pentru „tipurile ideale" în sensul strict.

18. Max Weber, *op. cil.,* p. 199/200.

19. Max Weber, *Knies und das Irrationa'itălsproblcm, op.*

cit., p. 133.
20. Julius von Schlosser, *„Sltlgtsehichte" und „Sprachgeschichte" der bildenden Kunst,* în „Sitzungsbcrichle der Bayerischcn Akademie der Wissenschaften, Pfil. hist. Abt.", I, Miinchen 1935. într-un înţeles asemănător deosebea Wolgang Braunfels arta „purtătoare de stil" de „arta purtată de stil" (într-un studiu nepublicat).
21. Kurt Badt, *Die Idee der Well und das Selbst als fundamentale Wesenhcitcn bildender Kunst* (Ideea universului şi eul ca forme fundamentale ale artei plastice), în volumul omagial pentru Walter Friedlaender, 1933, p. 28, 29. (Exemplar dactilografiat, la Warburg Institute, Londra).
22. Friedrich Schillcr, *Kallias oder iiber die Schbnheil, Briefe an Goltfried Korner,* 8. februarie, 23. februarie 1793. *(Sămtliche Werke,* ed. de Gerhard Fricke şi Hcrbert G. Gopfcrt, V. Miinchen 1960, p. 400, 421).

23. Schiller, *ijber die ăsthelische Er'iehung des Menschen,* A 27-a scrisoare, *op. cit.,* p. 663.
24. V. aici şi Leopold Ettlinger, *Art Hislory Today,* Londra 1961, p. 10: „în ceea ce priveşte problema felului de a concepe istoria artei, din curioasa alianţă intre Winckelmann, romantismul antichizant şi Hegel, filosoful determinist al istoriei, s-a născut acea preocupare privind problema generală a „stilurilor"— atît naţionale cît şi ale unor epoci — care a devenit o problemă pronunţat caracteristică a studiilor de istoria artei pînă în zilele noastre". Nu pot fi totuşi de acord cu părerile lui Ettlinger, alunei cind găseşte soluţia problemei stilurilor in teoria psihologică asupra istoriografiei de artă a lui Ernst Gombrich. („Problema stilului a fost plasată acum acolo unde ii este locul: in psihologia percepţiei..." p.19). Cu privire la critica adusă concepţiei luiGombrich v. şi recenzia lui Rudolf Arnheim asupra cărţii lui Gombrich *Ari and Illusion, A Sludij in Ihe Psgchologij of Pictorial Ttepresentalion,* Londra, 1960, in „Art BuJletin" XLIV, 1962, p. 75—79.
25. *Von TFegel zu Nielzsche,* ed. a 4-a, Stuttgart, 1958, p. 44, 45, 58.
26. „Presiunea se exercită din însăşi ştiinţa noastră, rodul copt din arborele cunoaşterii. Noi ştim acum că o lege a cauzalităţii străbate întreaga creaţie universală. Orice devenire este condiţionată de o dispariţie, orice viaţă cere şi moarte, orice mişcare se produce pe socoteala altora. O luptă fără sfirşit şi fără răgaz pentru existenţă, de care omul dotat cu atîta inteligenţă si sensibilitate suferă infinit mai mult decît fiinţele vii de abia vizibile pe care el le nimiceşte cu sutele, dinlr-o singură mişcare. De milenii orice formă de activitate culturală s-a străduit să pună oprelişti dreptului natural, dar brutal, al celui mai tare, înlocuindu-l cu o ordine universală eliberatoare. Astăzi, la capătul atitor eforturi lungi şi grele, soarta noastră ne apare inevi-

tabilă; nu putem scăpa de ea, în loc de linişte, pace
şi armonie intilnim luptă fără sfirşit, distrugere, dizar-
monie atît timp cit există viaţă şi mişcare." (Riegl,
Dic Siimmumj als Inhalt der modernen Kunsl, 1899,
A. 29)

27. „Este una din frumoasele misiuni ale istoriei ştiinţifice
de artă aceea de a menţine viu cel puţin conceptul unei
astfel de vizualităţi unitare, de a depăşi haosul confuz
(al formelor vizuale de astăzi) şi de a pune privirea
într-un raport ferm si clar cu lumea vizibilă." (Wolff-
lin, *K.O.,* X).

28. Max Weber— *Politiker, Forscher, Philosoph,* Miinchen,
1958, p. 55/56, 53.

29. Această concepţie coincide cu teoria stilului emisă de
James Ackerman, care analizează mai amănunţit pro-
blemele din acest context: „Deoarece ideea noastră
despre stil nu este o descoperire, ci este creată prin
abstractizarea anumitor trăsături ale operelor de artă

tn scopul de a sprijini munca istorică şi critică, nu are
sens să întrebăm, ca de obicei, „Ce este stilul"? între-
barea relevantă ar fi mai curind „care definiţie a stilu-
lui asigură structura cea mai utilă pentru istoria artei?"
... Nu există un corelativ obiectiv posibil pentru ideea
noastră despre stil... Meritul conceptului nostru de stil
este că definind *relaţii* obţine diferite moduri de ordo-
nare acolo unde altfel n-ar exista decit o vastă suită
de produse care-şi ajung sieşi ... Modelul stilistic se
schimbă atunci; el nu este determinat de vreun destin
sau de un scop comun, ci de succesiunea unui complex
de decizii tot atît de numeroase ca şi lucrările prin
care am ajuns la definirea stilului. Putem detecta un
model sau distinge o problemă comună mai multor
situaţii, deoarece oricare decizie în curs, prin selecţia
ei de elemente ce urmează să fie reţinute sau respinse,
ca şi prin inovaţiile ei, va da întregului o configuraţie
determinabilă. Configuraţia poate să *pară* ca avînd un
scop sau fiind predestinată, pentru că orice lucrare
care urmează reţine ceva din cele precedente şi pentru
că inovaţiile, deşi nu sint anticipate în opere mai
timpurii, sînt coerent legate de acestea. Ceea ce moti-
vează însă acum procesul este o constantă incidenţă a
tatonărilor în necunoscut, şi nu o suită de paşi spre
soluţia perfectă ... în acest capitol am încercat să defi-
nesc principii bazate cit de mult posibil pe examinarea
procesului de creaţie astfel încît opera de artă indivi-
duală, şi nu forţa unui oarecare vag destin, să poată
fi socotită ca prim motor al procesului istoric revelat
de stil. Astfel am interpretat conceptul stilului şi al
limitelor sale, ca o generalizare pe care, comparînd
între ele opere individuale, o realizăm in forme conve-
nabile scopurilor noastre istorice şi critice." (James S.
Ackerman, *Siyle,* în „Ackerman-Carpenter, Art and
Archaeology"; cit. la p. 165, 166, 175, 186.)

Wolfflin spunea şi el despre conceptele lui fundamentale, luate fiecare în parte, că sînt „doar construcţii auxiliare", „criterii necesare pentru stabilirea orientărilor." (G. 16)
Pentru problema aici discutată, a descrierii stilurilor şi culturilor în general, să ne amintim şi de frazele introductive ale lui Jacob Burckbardt la *Kultiir der Renaissance in Italien:* „în adevăratul sens al cuvintului această scriere poartă titlul unei simple încercări ... Contururile spirituale ale unei epoci oferă poate fiecărei priviri o altă imagine ... în largul mării spre care îndrăznim să ne avintăm, există multe direcţii şi căi posibile şi n-ar fi greu ca aceleaşi studii care au fost întreprinse pentru lucrarea de faţă, in mîinile altora să fi aflat nu numai o utilizare şi tratare cu totul diferite, dar să fi dus şi Ia concluzii fundamental deosebite. Obiectul în sine ar fi îndeajuns de important, pentru a ne face să dorim multe alte prelucrări ale lui, pentru a solicita spusele unor cercetători cu cele mai diferite puncte de

vedere. ..."(cit. după ediţia Kroncr, Stuttgart 1938, p. 3).
30. V. şi Karl Lowith: „Problema istoriei nu poate fi rezolvată în interiorul propriului ei domeniu. Evenimentele istorice ca atare nu cuprind nici cea mai mică indicaţie cu privire la vreun sens ultim, atotcuprinzător. Istoria nu cunoaşte un rezultat ultim. O soluţie a problemelor ei oferită de ea însăşi n-a existat şi nu va exista vreodată, căci experienţa umană a istoriei este o experienţă a permanentelor eşecuri." *(Wellgeschiekte und Ileilsgeschehen, Vie theologisclien Voraussetzungen der Gtscliichtsphiloiophic,* ed. a 3-a, Stuttgart 1953, p. 175).
31. Cerinţa analizei structurale ca opera de artă să fie mereu recreată conform „stării de spirit originare" care i-a stat la bază, se leagă de teza lui Sedlmayr cu privire la temporalitatea supraistorică a operei de artă, la care privitorul ar avea acces. *(Die wahre und die falsche Gegenwart, K.W.* 140—159) Gadamer a criticat concepţia lui Sedlmayr astfel: „Chiar şi discursul despre două feluri de temporalitate—una istorică şi una supraistorică— prin care Sedlmayr, ataşîndu-se de Baader şi referindu-se la Bollnow, încearcă să determine temporalitatea operei de artă, nu depăşeşte stadiul unei opoziţii dialectice. Timpul supraistoric, timpul „nevătămat", in care „prezentul" nu este doar clipă fugară, el plenitudine a timpului, este analizat din punctul de vedere al temporalităţii „existenţiale", indiferent de trăsătura care ar caracteriza-o, fie ea greutate, uşurinţă, inocenţă. Cit de insuficientă este o astfel de opoziţie, reiese tocmai atunci cind, urmărind faptele, se accepta că „timpul veritabil" pătrunde în „timpul aparent" istoric-existenţial. O astfel de pătrundere ar avea evident caracterul unei epifanii, ceea ce înseamnă că ar fi lipsită de continuitate pentru conştiinţa care înre-

gistrează experienţa ... Aici se răzbună neînţelegerea de care s-a izbit expunerea ontologică a lui Heidegger cu privire la orizontul temporalităţii. în loc de a se reţine semnificaţia metodică a analiticii existenţiale a prezenţei în lume, se tratează această temporalitate existenţială, istorică, a unei prezenţe in lume definită prin anxietate, înaintare spre moarte, deci tranzietate radicală, ca şi cum ar fi vorba despre o posibilitate intre altele de a înţelege existenţa, uitindu se de faptul că ceea ce se dezvăluie aici ca temporalitate, este însuşi modul de a fi al înţelegerii ... *"(Wahiheil und Melhode,* p. 115, 116, apoi p. 281: „Căci abia din momentul şi din optica acelei cotituri ontologice pe care Heidegger a impus-o înţelegerii atribuindu-i calitatea „existenţi-alului" si interpretării temporale, pe care a dat-o modului de a fi al existenţei in lume, putea fi postulată productivitatea hermeneutică a distanţării de timp. *A* cum timpul nu mai este in primul rînd un abis. Peste/££

temelia purtătoare a evenimentelor în care prezentul îşi înfige rădăcinile. De aceea distanţarea de timp nu trebuie înfrintă, depăşită. Ideea aceasta era mai curînd o premisă naivă a istorismului care socotea că trebuie să te transferi în spiritul epocii studiate, să gindeşti cu reprezentările şi conceptele lui, nu cu cele ale epocii proprii; că în acest fel progresezi spre obiectivitatea istorică. în realitate important este să recunoşti in distanţarea de timp o modalitate pozitivă şi productivă a actului de a înţelege.")

32. *Erläulerungen zu Ilolderlins Dtchlung,* ed. a 2-a Frankfurt/M., 1951, p. 8. Deosebirea faţă de interpretarea muzicală iese aici clar în evidenţă; interpretarea muzicală este spectacol, ea ajută opera de artă să-şi împlinească prezenţa senzorial-spirituală.

33. Sedlmayr, *Zum Begriff dcr „Strukluranalţjse", op. cit,* p. 150. în ampla sa monografie despre Fischer von Erlach (1956), cea mai frumoasă carte a lui Sedlmayr, el renunţă la metoda analizei structurale. Aici nu mai există deducerea aspectelor periferice dintr-un punct central. Sedlmayr se mulţumeşte acum cu prezentarea unor constante, *(op. cit.* p. 69—76).

34. V. si aici Badt, *Modell und Maler von Jan Vermeer,* p. 15/16, 129/130; *Dic Kunst Cezannes,* p. 12,13.

35. *Die Kunstgeschichte und die heulige Philosophie; Marlin Heideggers F.influfj auf die Wissenschaften,* Bern, 1949, p. 91. Unicitatea operei a fost minunat exprimată în interpretările lui Wilhelm Vdge. Acestea — şi alte interpretări importante ale unor opere de artă individuale — nu erau bazate pe o teorie şi de aceea nici nu puteau fi puse în umbră de teoriile istoriografiei de artă cu caracter generalizator. Numai orientarea generalizatoare in ştiinţa artei se străduieşte de mult să-şi găsească un fundament teoretic.

36. V. aici Walter Biemel, *Die Bedeulung von Kants Be-*

griindung der Ăsthetik fiir die Philosophie der Kanst, în *Kantstudien,* Erg. H. 77, Koln, 1959. Ludwig Landgrebe, *Philosophie der Gcgenwarl,* Berlin, 1957, Capitolul 5: *Das philosophische Problem der Kunsl.*
37. V. şi Sedlmayr, *K.W.* 128—139; *Analogie, Kunslgeschichtc und Kunst; Normen der bildenden Kunst; Idee ciner krilischen Symbolik.*
38. *Der Ursprung des Kunstwerkes; Ilolzwege,* ed. a 2-a, Frankfurt/M., 1952, p. 64, 67, 44.; v. aici şi introducerea lui Hans-Georg Gadamer la ediţia studiului lui Heidegger în Reclam Univcrsal-Bibliothek, Stuttgart, 1960.
39. O dată cu aceasta se afirmă că şi invers o interpretare filosofică, ce se consideră mai presus de analiza fenomenelor artistice şi raportarea la creaţia de ansamblu a artistului, poate greşi. Pe bună dreptate, a respins Kurt Badt ca inadecvată interpretarea dată de Heidegger *Ghetelor* lui Vincent Van Gogh *(Ilolzwege,* p. 22—24) *(Modell und Maler von Jan Vermeer, Probleme der Inlerprcla'ion,* p. 14).

40. *Vom Wesen der Wahrhcil,* ed. a 3-a, Frankfurt / M, 1954, p. 12.
41. Frumuseţea, adevărul şi libertatea definesc rangul unei opere de artă. Rangul operei nu poate fi stabilit în chip obiectiv şi general valabil. Nu există aici posibilitatea de a forţa acordul; v. şi Hans Jantzen: ..Recunoaşterea rangului, a calităţii artistice a unei opere de artă deninde de calitatea privitorului." *(Werl und Werlung des Kunstiverks,* în volumul omagial Kurt Bauch, p. 18).
42. Badt, *Modell und Maler von.Ian Vermeer,* p.89.—Pentru delimitarea dintre artistic şi condiţiile lui favorizante v. şi Kurt Bauch, *Kunsl als Form,* în „Jahrbuch fiir Ăsthetik und allgemeine Kunstwissenschaft", Vil, 1962, p. 167—188.
43. Este poate necesar, să mai atragem o dată atenţia că stilul obiectiv nu apare niciodată ca *fenomen.* Fenomenalitatea se manifestă numai în asemănările dintre opere de artă individuale, din care *reiese,* coneluziv, stilul. Benedetto Croce a arătat cu insistenţă că *stilurile* reprezintă doar *abstracţiuni* ale unor opere singulare, concrete şi că o istorie a artei concepută ca o istorie a stilurilor, devine inevitabil o istorie a unor abstracţiuni." *(Kltine Schriften zur Ăsthetik,* II, p. 221).
44. La Wilhelm Voge întilnim formulări de acest fel: „Neavind prea multă rezistenţă, s-a lăsat dus de valurile curentului epocii ..." *(Der Meister des Grafcn von Kirehlerg;* lucrare dedicată lui Wilhelm Pinder, Leipzig, 1938, p. 343). O astfel de formulare arată că un „curent al epocii", un „stil al epocii", pot deveni piedici în realizarea de sine adevărată a unui artist.
45. V. şi Badt, *Die Kunst Cezannes,* p. 9; „întrebarea privind esenţa artei, fie a artei în genere sau a creaţiei unui artist, trebuie să-şi primească răspunsul pe căi ocolite, deoarece nu se poate porni nici de la persoana

artistului, nici de la capacitatea artistică, nici de la opera de artă, iar un demers in linie dreaptă al gîndirii asupra acestei probleme nu poate fi dus la capăt, demers in care toate chestiunile esenţiale să seclarifice una după alta si una indiferent de cealaltă. Avînd prezent în minte acest fapt, cartea de faţă este compusă in cerc, şi nu ca o linie de succesiuni ... ." Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes:* „Artistul este originea operei de artă. Opera este originea artistului. Nu pot exista unul fără celălalt. In acelaşi timp nici unul din cei doi nu poartă singur sarcinile amîndurora. Artistul şi opera *fiinţează* fiecare în sine şi în relaţia lor de reciprocitate mediată de un al treilea, care este de fapt primul element; anume de ceea ce conferă atit artistului cît şi operei denumirea lor, adică arta ... Ceea ce este arta, trebuie să rezulte din operă. Ceea ce este opera putem afla numai cunoscînd esenţa arte; ... . în acest fel trebuie să dcsnvirşim cercul. Nu este vorba aici nici de un ajutor la nevoie şi nici de vreo lipsă." *(Holzwege,* p. 7, 8)— Heidegger, *Sein und Zeii:* „A vedea in acest cerc un *viliosum,* şi a

367

scruta cu privirea alte căi, a-l evita, chiar şi numai a-) „resimţi" ca imperfecţiune inevitabilă, înseamnă a înţelege fundamental greşit înţelegerea însăşi. ... Hotărîtor nu este faptul de a ieşi din cerc, ci de a intra în el în modul cel mai potrivit. Acest cerc al înţelegerii nu este un cerc In care se mişcă după plac un oarecare mod de cunoaştere, ci este expresia *pre-siructurii* existenţiale a însăşi fiinţării în lume." (ed. a 6-a, Tiibingen, 1949, p. 153)

Philosophische Untersuchungen iiber das Wesen der menschlichen Freiheit and die damit zusammenhăgenden Gegenstănde, 1809; Scheliing, *Werke,* ed. de K.F.A Schelling, Stuttgart-Augsburg, 1856—1861, VII, p. 399.

BIBLIOGRAFIE

ACKERMAN, James S., *Sigle,* în „Ackerman-Carpenter, Art and Archeology, The Princeton Studies", Engelwood-Cliffs, 1963, p. 164—186.

ALPATOV, Michail, *Das Selbsibildnis Poussins im Louvre,'* „Kunst vvissenschaftliche Forschungen", II, p. 115—130.

BADT, Kurt, *Die Idee der Welt und das Selbst als fundamentale Wesenheiten bildender Kunst;* Studiu dedicat Iul Walter Friedlănder, 1933, p. 5—31; Exemplar dactilografiat la Warburg Institute, Londra.

Die Kunst Cizannes, Miinchen, 1956.

Der Gott und der Kiinsller: „Philosophisches Jahrbuch der Gorres-Gesellsehait", 64, 1956, p. 372—392.

Mcdell und Malcr von Jan Vermeer, Probleme der Interpretation, Eine Streitschrift gegen-Hans Scdlmagr, Koln, 1963.

Domenichinos „Caccia di Diana" in der Galleria Borghese|

„Miinchner Jahrbuch der bildenden Kunst", XII, 1962, p. 216—237.
Raumphantasien und Raumillusionen—■ Wesen der Plastik, Koln, 1963.
BAUCH, Kurt, *Kunst als Form;* „Jahrbuch fiir Asthetik und allgemeine Kunstwissenschaft", MI, 1962, p.167—188.
BENJAMIN, Walter, *Der Begriff der Kunstkrilik in der deutschen Romantik;* Benjamin, *Schriften,* II, Frankfurt/M., 1955.
BIEMEL, Walter, *Die Bedeutung von Kants Begrandung der Asthetik fiir die Philosophie der Kunsl;* „Kantstudien", volum anexat 77, Koln, 1959.
BING, Gertrud, *Aby M. Warburg,* Hamburg, 1958.
A. M. Warburg; „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 28, 1965, p. 299—313.
BLUMENBERG, Hans, *„Sdkularisation" — Kritik einer Kattgorie historischer Illegimität; Die Philosophie und die Frage nach dem Fortschritt* („Verhandlungen des VII. Deutschen Kongresses fiir Philosophie"), Miinchen 1964, p. 240—265.
369
CASSIRER, Ernst, *Der Begriff der symbolischen Fnrm im Aufbau der Geisleswissenschaflen;* „VorUirge dcr Bibliothek Warburg", 1921—22, Leipzig-Berlin, 1923, p. 11—39.
Philosophie der symbolischen Formcn, 3, voi., 1923—1929, a 3-a ed., Darmstadt, 1956—1958.
ZurLogik der Kullurwissenschaflcn, 1942, a 2-a ed., Darmstadt, 1961.
Was ist der Mcnschl Versuch einer Philosophie der menschlichen Kultur, Stuttgart, 1960.
CROCE, Benedetto, *Kleine Schriften zur Asthclik,* selectate şi traduse de Julius von Sch'osser, II, Tiibingen, 1929.
DILTHEY, Wilhelm, *Die Entstehung der Hermeneutik* (1900); *Gesammelte Schriften,* V, Stuttgart-Gottingen, a 2-a ed., 1957, p. 317—338.
DVORAK, Max, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichlc,* Miinchen, 1928.
Gesammelte Aufsiitze zur Kunstgeschichte, Miinohen, 1929.
FIEDLER, Konrad, *Schriften iiber Kunst,* ed. de Hermann Konnerth, 2 voi., Miinchen, 1913.
FRANKL, Paul, *Die Enlwicklungsphasen der neueren Bankunst,* Leipzig-Berlin, 1914.
Besprcchung von F. Adama von Scheltema, Die Kunst unserer Vorzeit; ..Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur", VI, 1937, p. 73—93.
Das System der Kunslwissenschaft, firunn-l.eipzig, 1938.
FRIEDMANN, Hermann, *Die Welt der Formen, System eines morphologischen Idculismus,* Miinchen, 1930.
GADAMER, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode, Grundziigc einer philosophischcn Hermeneutik,* Tiibingen, 1960.
GOSEBRUCH, Martin, *Besprechung von Hans Sedlmayr, Die Entstehung der Kathedrale;* „Gottingische Gelehrte Anzeigen", 208, 1954, p. 232—265.
HE1DEGGER, Martin, *Der Ursprung des Kunstwerkes;*

Ilolzwege, a 2-a ed., Erankfurt/M., 1952.
Vom Wesen der Wahrheit, a 3-a ed., Frankfurt/M., 1954.
I1EIDRICH, Ernst, *Beitrăgc zur Gcschichte und Methode der Kunstgeschichte,* Basel, 1917.
IIEISE, Cari Georg, *Persiinliche Erinnernngen an Aby Warburg,* New York, 1947.
I1EMPEL, Eberhard, *Ist „cine strenge Kunslwissenschaft" moglich?;* „Zeitschrift ftir Kunstgeschichte", 3, 1934, p. 155—163.
HENRICH, Dieter, *Die Einheit der Wissenscliaflslehre Max Webers,* Tiibingen, 1952.
HEUSS, Alfred, *Yerlusi der Gcschichte,* Gottingen, 1959.
H1LDEBRAND, AdolI von, *Das Problem der Fonn in der bildenden Kunst,* a 3-a ed., Strassfcourg, 1913.
JAHN, Johannes (Edit.), *Die Kunslwissenschaft der Gegenwarl in Sclbsldarslellungen,* Leipzig, 1924.
JĂIINIG, Dieter, *Negel und die These rom .,Yerlusl der Mitte";* Spengler-Studien", dedicat Iui Manfred Schroter cu ocazia împlinirii vîrstei de 85 ani, Miinchen, 1965, p. 147—17 I
370
JANTZEN, Hans, *Besprechung von Rlegls Gcsainmrlten Auf sălzen;* „Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur", III, 1930/31, p. 65—74.
Tradition und Stil in dcr abendlăndischen Kunst: Ube- den gotischen Kirchenraum und andere Aufsătze, Berlin, 1951 , p. 79—94.
Wert und Wertung des Kunstwerkes; Studiu dedicat lui Kurt Bauch, „Deutscher Kunstverlag", 1957, p. 9—20.
JASPERS, Karl, *Vom Ursprung und Ziel der Gesehichte,* Miinchen, 1949.
Max Weber—Politiker, Forscher, Philosoph, Miinchen, 1958.
KASCHNITZ-WEINBERG, Guido von, *Besprechung v_0n Alois Ricgl, Die spalrbmische Kunslindustrte;* Gnomon, 5, 1929, p. 1959 şi urm. retipărit în: „Hefte des kunsthistorischen Seminars der Universităt Miinchen", 4, 1959, p. 25—39.
Bemerkungen zur Slruklur der ăgyptlschen Plaslik; „Kunstwissensehaftliehe Forschungen", II, Berlin, 1933, p. 7—24.
Bemerkungen zur Struktur der allitalischen Plaslik; „Studi Etruschi", VII, Florenţa, 1933, p. 135—195.
KATZ, David, *Der Aufbau der Taslwelt,* Leipzig, 1925.
KREIS, Friedrich, *Der kunstgeschichtliche Gegenstand, Ein Beitrag zur Deutung des Stilbegriffs,* Stuttgart, 1928.
KUHN, Helmut, *Wesen und Wirken des Kunslwerks,* Miinchen, 1960.
LOWTTH, Karl, *W eltgeschichie und Heilsgeschehen, Die theologischen Voraussetzungen der Geschichtsphilosophie,* a 3-a ed., Stuttgart, 1958.
Von Hegel zu Nietzsche, a 4-a ed,, Stuttgart, 1958.
MANNHE1M, Karl, *Beilrăge zur Theorie der Weltanschauungsinlerprelalion;* „Kunstgeschichtliche Einzelclarstel-

lungen", II, Vien", 1923.
PĂGHT, Otto, *Besprechung von Max J. Friedlăndir,* Dierick Bouts — *Joos van Gent;* „Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur", I, 1927/28, p. 37—54.
Das Endc der Abbildlheorie;„ Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur", III, 1930/31, p. 1—9.
Geslallungsprinzipien der westlichen Malcrei des 15. Jahr-Juinderls; „Kunstwissenschaftliche Forschungen", II, Berlin, 1933, p. 75—100.
Besprechung von Erwin Panofsky, Early Netherlandish Painting; „The Burlington Magazine", XCVIII. 1956, p. 110—116, 267—279.
Alois Riegl; „The Burlington Magazine", CV, 1963, p. 188—193.'
PANOFSKY, Erwin, *Idea, Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der ălteren Knnstlheorte,* 1924, a 2-a ed., Berlin, 1960.
A. Warburg; „Repertorium fur Kunstwissenschaft", LI, 1930, p. 1—4.
Hercules am Schcidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst; „Studien der Bibliothek Warburg", XV! II, Leipzig-Berlin, 1930.
371
Studies in Iconology, New York, 1939, a 2-a ed., 1962.
Early Netherlandish Painting. lis Origins and Characier, Cambridge, 1953.
Meaning in tlie Visual Ar!s, Garden City, 1, N.Y., 1957.
Raymond Klibansky and Fritz Saxl, Saturn and Melaneholy, Studies in the Ilistory of Natural Philosophii, Religion and Ari, Londra, 1964.
Aufsătze iu Grundfragen der Kunslwissenschafl, selectate şi editate de Hariolf Oberer şi Egon Yerheyen, Berlin, 1964.
PASSARGE, Walter, *Die Phitosophie der Kunstgeschichte in derGegenwart,* Berlin, 1930 („Philosophische Forsehungsberichte", I).
REVESZ, Geza, *Die Formenwelt des Tastsinnes,* 2 voi.: *Formastheiik und Plastik der Rlinden,* Den Haag, 1938.
RIEGL, Alois, *Slilfragen, Gmndlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik,* Berlin, 1893.
Spâtrbmische Kunstindustrie, Viena, 1901, reeditat de Emil Reisch, Viena, 1927.
Das hollăndische Gmppenporträt, 1902, reeditat de Karl M. Swoboda, Viena, 1931.
Gesammelte Aufsătze, ed. de Karl M. Swoboda, Augsburg-Viena, 1929.
RIETZI.ER, Kurt, 7 *raktat vom Schiinen, Zur Ontologie der Kunst,* Frankfurt/M., 1935, („Philosophische Abhandlungen'', 111.)
RUPPRECHT, Bernhard, *Plaslisches Ideal und Symbol im Bilderstreil der Goethezeit;* „Probleme der Kunstwissenschaft", I, Berlin, 1963, p. 195—230.
SANDER, Friedrich, *Ilans Volkelt, Ganzheitspsychologie, Grundlagen, Ergebnisse, Anwendungen,* Munchen, 1962.
SAXL, Fritz, *Die Bibliothck Warburg und ihr Zici;* „Yort-

răge der Bibliothek Warburg", 1921—22, Leipzig-Perlin, p. 1—10. *Rinascimento deU'Antichitâ,* „Studien zu Arbeiten A. Warburgs; Repertorium fur Kimstwissenschaft", XLIII, 1922, p. 220—272.
Lectures, I, Londra, 1957.
SCHAP1RO, Meycr, *Resprechung der kunslwisscnschafllichcn Forschungen* II: *The New Vienese Schcol;* „The Art Bulletin", XVIII, 1936, p. 258—266.
Style; „Anthropology Today", ed. A. L. Kroeber, Chicago University Press, 1953, p. 287—312; reeditat in: „Aeslhetics Todav", ed. Morris Philipson, Meridian, 1961, p. 81—113.
SCHLES1NGER, Max, *Geschichte des Symbols,* Berlin, 1912.
SCHLOSSER, Julius von, *„Stilgcschichte" und „Sprachgeschichte" der bildenden Kunst,* „Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Abt.", Munchen, 1935, Hett I.
SEDLMAYR, Hans, *Fischer von Erlach der Alterc,* Munchen, 1925.
Gesialtetes Sehcn; „Belvedere", 8,1925, Heft 10,p. 65—73.
„Summaiive Slilkrilik" „Belvedere", 9/10,1926, „Forum", p. 21—23.
372
Der absolute Stâdlebau, Stadibauplăne von Le Corbuslei; „Die Baupolitik", I, Munchen, 1926/27. p. 16—21.
Oslerreichische Barockarchileklur 1690—1740, \ ier.a, 1930.
Die Archilektur Borrominis, Eerlin, 1930, a 2-a ed., Munchen, 1939.
Besprechung von Eduard Coiidenhove-Erthal: Carlo Fontana und die Archilektur des rbmischen Spătbarocks; „Kritische Berichte zur kuntgeschichtlichen Literatur", III, 1930/31, p. 93—95.
Zum Begriff der „Slrukluranalyse" (Noch einmal Coudenhove-Erthals Fontana-Monographie); „Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur", III/IV, 1931/32, p. 146—160.
Besprechung von G. J. von Allesch, Die ăsthetische Erschtinungsiveise der Farben; „Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur", IV, 1931/32, p. 214—224.
Geschichte und Kunstgeschichte; „Mitteilungen des Osterreichischen Instituts fiir Geschichtsforschung", 50, 1936, p. 185—199.
Die Kugel als Gebăude oder Das Bodenlose; „Das Werk des Kunstlers", 1, 1939/40, p. 278—310.
Verlust der Mitte, Die bildende Kunsl des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeii, Salzburg, 1948.
Ein zeitgenossischer Fachausdruck fur die Raumform „Baldachin". „Anzeiger der Osterreichischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. KT.", 1949, Nr. 23, p. 535—539.
Verlust der Miile, Eine Formei und ihr Sinn; „Mitteilungen der Gesellschaft fur vergleichende Kunstforschung

in Wien", 3, 1950, p. 75—77.
Die Entstehung der Kathedrale, Zurich, 1950.
Die Revolulion der modernen-Kunst, Hamburg, 1955 (rde I).
Analogie, Kunstgeschichte und Kunst; „Studium generale", 8, 1955, p. 697—703.
Johann Bernhard Fischer von Erlach, Viena-Miinchen, 1956.
Pieler Brueget, Der Sturz der Bltnden, Paradigma einer Slrukluranalyse, „Hefte des kunsthistorischen Seminars der Universität Munchen", 2, 1957.
Das poetische Worl und die Kunst; „Hefte des kunsthistorischen Seminars der Universität Miinchen", 3, 1957, p. 1—17.
Kunst und Wahrheit, Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte, Hamburg 1958 (rde 71).
Idee einerkritischen Symbolik; „Umanesimo e Simbolismo, Atti del IV Convegno Internazionale di Studi Umanistici", Padova, 1958, p. 75—82.
Riegls Erbe, Guido von Kaschnilz-Weinberg und die Universalyeschichte der Kunst; „Hefte des kunsthistorischen Seminars der Universität Miinchen", 4, 1959.
Epochen und Werke, Gesammelte Schriflen zur Kunstgeschichte, 2 voi., Viena-Miinchen, 1959.

F ranz von Baadcrs Gedanken zur Kunsl; „Philosophisches Jahrbuch der Gorres-Gesellsehaft", 68, 1960, volum omagial, Alois Dempf, p. 361—369.
Interpretationen, „Hefte des kunsthistorischen Seminars der Universitiit Mtinchen", 7—S, 1962.
Der 1 *od des Ltchtes, Obergangene Perspektiven zur moderncn Kunsl,* Salzhurg, 1964.
STAIGER, Emil, *Die Kunst der Inlerpretalion,* Zurich, 1955.
STRAUS, Erwin, *Vom Slnn der Sinne,* a 2-a ed., Berlin-Gottingen-Heidelberg, 1956.
TIETZE, Hans, *Die Methode der Kumlgeschichle,* Leipzig, 1913.
TOWE, Christian, *Die Formen dcr etitwiekclnden Kunstgeschichlsschreibung. Zugleieh ein Bcitiag zur Deutung des Lntwicklungsbegriffs,* Berlin, 1939.
VI SCI IER, Friedrich Theodor, *Ăsihellk oder Wissenschafl des Schoncn,* 1847—1858, a 2-a ed., îngrijită de Robert Vischer, Mtinchen, 1922.
Krilise.be Gange, 1860—1866, 1873, a 2-a ed., îngrijită de Robert Vischer, Mtinchen 1920.
Goelhes Foust, Neue Bcilrdye zur Krilik des Gedichls, Stuttgart, 1875.
Das Schbne und die Kunst, ed. de Robert Vischer, Stuttgart, 1898.
VOLHARD, Ewald, *Zwischen Hcgcl und Nielzschc, Der Ăslheliker Friedrich Theodor Vischer,* Frankfurt/M., 1932.
VOLKELT, Johannes, *Der Symbol-Begritj in der ncueslen Ăstheiik,* Jena, 1876.
WARBURG, Aby, *Gesammelte Schriflcn, Die Erneuerung der hcidnlschen Antike, Kulturwissenschaftliche Bellrăgc*

zur Gcschichte der europiiischen Rcnaissance, în colaborare cu Fritz Rougemont, ed. de Gertrud Bing, 2 voi., Leipzig-Berlin, 1932.
\VEBF)R, Max, *Gesammelte Aufsălze zur Wissenschaflslchre,* Tubingen, 1922.
WF.IDLE, Wladimir, *Ober die kunstgeschichtlichen Begriffe „Stil" und „Sprache'-;* studiu dedicat lui Hans Serilmayr, Mtinchen, 1962, p. 102—115.
WE1NIIANDL, Ferdinand (ed.), *Gcslalthafles Schen,* Volum omagial publicat cu ocazia centenarului „Christian von Ehrenfels", Darmstadt, 1960.
WEKTHEIMER, Max, *Obtr Gestaltthcorie;* „Svmposion" I, 1927, p. 39—60.
WIND, Edgar, *Aslhclischer und kunstwissenschaftlicher Gc-gcnsland; Ein Beilrag zur Melhodologie der Kunstgo-chich-ie,* tiposcript., disertaţie, Hamburg, 1922.
Warburgs Begriff der Kullurivissenschaft und seine Be-deutung fur die Âslhelik; „Vierter Kongress fur Asthetik und allgemcine Kunstwissenschalt, B<ilageheft zur Zeit-schrift fur Asthetik und allgemeine Kunstwissenschaft", 25, 1931, p. 103—179.
WrrTKOWER. Rudolf, *Zu Hans Sedlmayrs Besprecbung von E. Coudenhituc-Erihals Carto Fontana:* „Kritische Berlchte

zur kunstgeschichtlichen Literatur", UI/IV, 1931/32, p. 142—145.
WOLFFLIN, Heinrich, *Benaissunce und Barock, Elne Vnlcr-suchung iiber Wesen und Entstehung des Barockstih in Italten,* Miinchen, 1888.
Die klassische Kunst, Elne Etnfiihrung in die italienische Renatssance, Mtinchen, 1899.
Die Kanst Albrecht Dărers, Munchen, 1905.
Kanstgeschichtltche Grundbegrlffe, Das Problem der Sttl-cnlwtcklung in der neueren Kunst, Mtinchen, 1915.
Italten und das deutsche Formgefuhl, Miinchen, 1931.
Gedanlien zur Kunstgeschtchte, Basci, 1941.
Kleine Schiiften (1886—1S33), ed. de Joseph Gantner, Basel, 1946.

INDICE DE NUME

Biblioteca de artă
Artă şi gîndire

stil simbol structură

Lorenz Dittmann (n. 1928 la Miinchen), elev si discipol al lui Sedlmayr ţi al lui Kurt Badt, doctor al Universităţii din Miinchen, profesor universitar între 1965-1970 la Aachen şi de atunci pînă in prezent la Universitatea din Saarbrucken, unde conduce Institutul de Istoria Artei, a publicat studiul *Stil • Simbol* • Srrucruro in anul 1967.

(...) Autorul analizează critic patru dintre direcţiile fundamentale de cercetare şi teoretizare ale fenomenului artistic care s-au profilat la sfirşitul secolului al XIX-lea şi in prima jumătate a secolului XX; demersul său (...) vizează metodologia cercetării, sistematizările conceptuale şi materialul exemplificator propuse de Alois Riegl, Heinncn Wolfflin, Erwin Panofsky şi Hans Sedlmayr.

AMELIA PAVEL